НАРОДНА

ТВОРЧІСТЬ

ТА ЕТНОГРАФІЯ

1994

1





*Юрий Лешевський.
Фрагмент розпису
в Музеї народного мистецтва
України.
Енкаустика. 1988.*

*Іван Грищук.
Вертеп.
Гуаш.
Вінниця. 1991.*



А. Журновська, К. Музика.
Вечірня казка.
Київ, 1991.



Іван Приходько.
Декоративний розпис.
Папір, гуаш.
Київ, 1991.





Володимир Гарбуз.
Т. Шевченко в майстерні С. Ширяєва.
Мішана техніка. Київ, 1988.

ЖУРНАЛ ІНСТИТУТУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. РИЛЬСЬКОГО АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНИ, МІЖНАРОДНОЇ АСОЦІАЦІЇ ЕТНОЛОГІВ І МІНІСТЕРСТВА КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

1 1994

Науково-популярний журнал

Рік заснування 1925

Виходить раз на два місяці

КИЇВ

НАУКОВА ДУМКА

СІЧЕНЬ — ЛЮТИЙ

(245)

У ЖУРНАЛІ

Адреса редакції:
252001 МСП, Київ-1
вул. Грушевського, 4
Телефон 228-58-73

Науковий редактор *О. Г. Костюк*

Відповідальний секретар *І. М. Власенко*

Редактори відділів *В. Т. Скуратівський, Г. М. Тищенко, К. М. Шпак*

Художні редактори *М. І. Стратілат, Н. М. Абрамова*

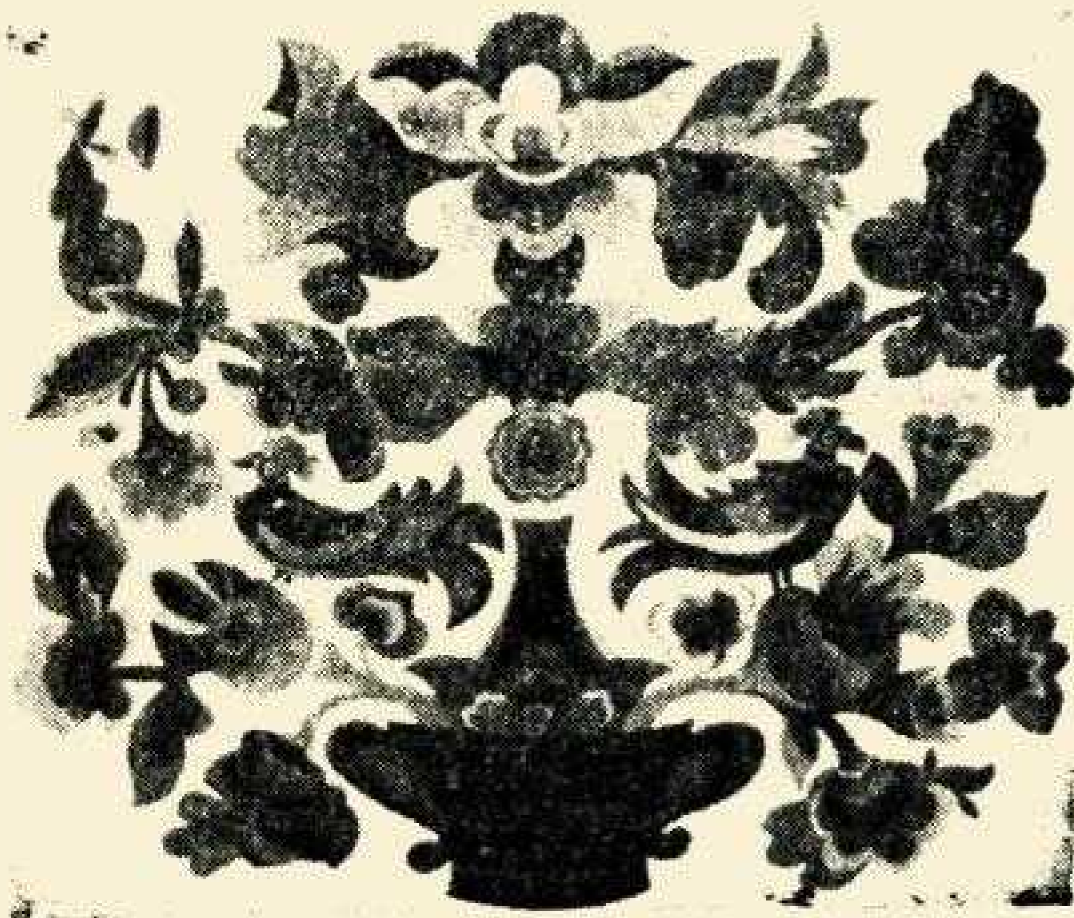
Технічний редактор *Л. М. Кравченко*

Коректор *Н. А. Струк*

Київська книжкова друкарня наукової книги, 252030, Київ 30, вул. Б. Хмельницького, 19

Здано до набору 21.12.94. Підп. до друку 04.07.94. Формат 70×108/16. Папір друк № 2. Вис. друк. Ум. друк. арк. 8,75. Ум. фарбо-відб. 11,03. Обл.-вид. арк. 9,11+вкл 0,26=9,37. Тираж 6510 пр. Зам. 3-860.

«НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ», № 1 (245) січень — лютий 1994. Журнал Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського АН України, Міжнародної асоціації етнологів і Міністерства культури України. Заснований в 1925 р. Виходить 1 раз на 2 місяці. (Українською мовою). Головний редактор Олександр Костюк. Київ, видавництво «Наукова думка». Адреса редакції: 252001, вул. М. Грушевського, 4. Київська книжкова друкарня наукової книги. 252004, Київ-4, вул. Терещенківська, 4.



З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

ОРЕСТ ЗІЛИНСЬКИЙ І РОЗРОБКА ПРОБЛЕМИ ЗАГАЛЬНОНАЦІОНАЛЬНОГО КОНТЕКСТУ ФОЛЬКЛОРУ УКРАЇНЦІВ*

В «Українській літературній енциклопедії» (т. 2. — К., 1990. — С. 268-269) Ореста Зілинського визначено як «чеського» філолога-славіста. Не знаю, до якої національної науки відносив себе сам учений, але переконаний, що він належить передусім українській — не тільки за походженням, але й головно за зробленим на ниві українознавства.

В українській філології повоєнного часу постать Ореста Зілинського одна з найпомітніших. Пригадаю, що це була пора, коли українські гуманітарні науки продовжували животіти після їх розгрому в 30-х роках і постійного тяжіння над ними ідеологічного диктату, контролю та перманентних репресій комуністичного тоталітаризму.

Ця реальна ситуація стосувалася не тільки вчених в Україні сущих, а й поза її межами, зокрема в країнах т. зв. соціалістичного табору. Довга і всесильна «рука Москви», хоч, може, і в дещо послабленому режимі, але сягала й сюди. Отож, і Орест Зілинський, хоч і жив та працював у Чехословаччині, не міг не відчувати та не зазнати на собі впливу загального стану в Україні.

І все-таки він зберіг поставу вченого, гідно репрезентуючи когорту тих представників гуманітарної науки свого покоління, які, незважаючи на складні умови, робили значущу, потрібну народу справу. Зокрема, в українській фольклористиці він представляє ту дуже невелику частину її трудівників, які в новітню добу продовжували і розвивали кращі традиції української науки про усну народну словесність попереднього часу, рівняючись на світові здобутки в цій царині знання.

Це положення можна доводити, простежуючи різні аспекти фольклористичної дослідницької діяльності Ореста Зілинського. Я зупинюся тільки на зазначеній у заголовку темі, що є складовою більш об'ємної теоретико-методологічної проблеми про співвідношення регіонального і загальнонаціонального в дослідженні традиційно-побутової культури народу. Проблема в українській науці є дуже важливою й істотною не тільки з пізнавального погляду.

В українській фольклористиці стосовно цієї проблеми з самого початку досить виразно проглядаються два різні підходи: емпірично завужене констатування і трактування фольклорних реалій у рамках певної місцевості, регіону, і більш широке бачення їх як у територіально-просторовому, так і діахронному планах.

М. Максимович уже в першому своєму збірнику «Малороссийские песни» (1827) звернув увагу на спільність народнопісенної традиції на

* В основу статті покладена доповідь автора, виголошена на конференції, присвяченій сімдесятиріччю від дня народження Ореста Зілинського, що відбулася в травні минулого року в Пряшеві (Словаччина).

всьому просторі української етнографічної території. В примітці до пісні «Не ходи, Грицю, на вечорниці» вказав на варіант цієї пісні з Галичини, надрукований у львівському альманасі «Pielgrzym Lwowski» за 1822[1]. А в додатку вмістив добірку українських пісень з Галичини і Волині[2]. Згодом у відомій статті «О стихотворениях червонорусских» (1841) чітко наголосив, що над Дністром така ж народна мова, як і над Дніпром, що «цією ж народною мовою пісня лунає в Карпатських горах і розглягається по українських степах та чорноморських берегах»[3].

Інший наддніпрянець П. Лукашевич показував об'єктивну реальність цього стану виданням спільного збірника східноукраїнських і галицьких пісень «Малороссийкие и червонорусские народные думы и песни» (1836). Галичанин Й. Лозинський, описуючи народне весілля українського Надсяння (1835), вказував на його однорідність з цим обрядом на Наддніпрянщині. Закарпатець М. Лучкай у своїй «Слов'яноруській граматиці» (1830) головно на основі фольклорного досвіду стверджував, що мова «карпаторуська» — та ж сама, що й у Малоросії, Галичині і Буковині І. Вагилевич розглядав у «Русалці Дністровій» поряд історичні пісні про «лицарські діла» запорожців і «бескидських молодців-«опришків, які мстилися» за печальную неволю мирян»[4], а в листі до М. Максимовича 1837 р. писав: «Оце ж ми всі — із-за Бескиду, від Тиси, з-поза Сяну і на Серету — з братією нашою задніпровою складаємо одно существо... Геть перегороди, бо не їм псувати существо народу»[5].

Це лише окремі моменти, які переконують, що вже на першому етапі свого становлення українська фольклористика в особі своїх провідних представників зайняла виразно визначену позицію щодо утвердження свідомості цілісності українського народу і його традиційної культури, зокрема фольклору, на всій території його історичного розселення, незважаючи на розчленування політичними кордонами і, за словами І. Вагилевича, «перегороди господарственнії».

Головним детермінуючим чинником такої позиції були наукова об'єктивність і почуття громадянського патріотичного обов'язку вчених перед своїм народом, потреба захистити його перед нівелюючим, денаціоналізуючим наступом чужинців. В цьому українська фольклористика приєдналася до того духу і руху опору, що жив і наростав у народі, знайшов свій вираз у безіменній «Історії Русів» і покликав до життя нову українську літературу.

В подальшому ця тема духовної соборності українського народу ще глибше і об'ємніше розкривається у фольклористичних дослідженнях П. Чубинського, О. Потебні, М. Драгоманова, М. Лисенка, І. Франка, Б. Грінченка, М. Грушевського, В. Гнатюка, Ф. Колесси, І. Панькевича та ряду інших вчених. Своїми працями вони протистояли як національно-нігілістичним підходам до українського фольклору, так і штучному обстрагованому розгляду його регіональних складових з тенденційно свідомою чи несвідомою абсолютизацією ареальних місцевих особливостей.

У багатьох випадках прогресивним українським ученим доводилося вступати у відкриту полеміку як і з деякими власними, так і чужими дослідниками й інтерпретаторами української етнографії і фольклору. Згадаймо, як молодий В. Гнатюк уже після першої своєї мандрівки на Закарпаття різко заперечив основане на поверхових враженнях непродумане твердження В. Охримовича, що Угорська Русь — «інший край, інші люди». «Що вода пливе там до Дунаю,— писав В. Гнатюк з іронією, — що інший вітер віє, то правда, але щоби Угорська Русь мала бути іншим краєм від нашої галицької Карпатської Русі, щоби тамошні

[1] *Максимович М.* Малороссийские песни.— С. 216—217.
[2] *Там же.*— С. 223—228.
[3] Киевлянин.—1841.— Кн. 2.— С. 142—143.
[4] Передговор // Русалка Дністровая.— У Будині, 1937.— С. XIV.
[5] *Шашкевич М., Вагилевич І., Головацький Я.* Твори.— К., 1982.— С. 195.

люди інші від наших були, того я ніяк не міг доглянути» [6]. Або його реакцію на працю В. Н. Ястребова «Материалы по этнографии Новороссийского края» (1894), в якій російський вчений намагався на основі однобокого і тенденційного трактування етнографічного та фольклорного матеріалу представити українців Херсонщини як «особий тип» «Руского народа» — «новороссийский» [7].

Коли читаємо праці В. Гнатюка, особливо його численні рецензії, переконуємося, з якою пильною і неослабною увагою він стежив за розробкою, висвітленням і трактуванням питань етнокультурної єдності українського народу, співвідношення регіонального і загальнонаціонального у його уснопоетичній словесності та в інших ділянках традиційно-побутової культури. Відома, зокрема, його величезна і досі неперевершена за масштабністю і значимістю робота щодо дослідження українськості Закарпаття, поселень українців у Бачці, Банаті. Гідним провадженням праць великого українського народознавця в цьому напрямі були фольклористичні дослідження Ф. Колесси, С. Людкевича, К. Квітки, І. Панькевича.

В цьому ряді продовжувачів справи класиків нашої фольклористики бачимо в новітню добу і Ореста Зілинського. Як філолог широкого профілю з багатогранними слов'янознавчими зацікавленнями і орієнтаціями, О. Зілинський і у своїх фольклористичних дослідженнях яскраво виявив широту порівняльно-історичного підходу. Водночас у його працях цілковито відсутня космополітична понаднаціональна абстрагованість досліджуваних фольклорних реалій. В ході аналітичних розробок і синтетичних осмислень матеріалу вчений звертав пильну увагу не тільки на його національні прикмети, але й місцеві регіональні особливості.

У зв'язку з життєвими обставинами найближчим фольклорним довкіллям для О. Зілинського була уснопоетична творчість найзахіднішої гілки українського народу — закарпатських українців східної Словаччини. Навіть побіжне ознайомлення зі списком праць ученого переконує, що він з живим дослідницьким інтересом ставився до цього народнопоетичного оточення. Низка окремих його студій присвячена обрядовим пісням, іграм, казкам, народним баладам різних місцевостей східної Словаччини, Лемківщини, бачванських українців, Галичини та ін.

І, слід сказати, що в усіх випадках дослідницького звертання О. Зілинського до локальних явищ українського фольклору він бачить їх і трактує не відособлено, а в зв'язку з народнопоетичною традицією інших регіонів України. В цьому він був безпосереднім продовжувачем карпатознавчої фольклористики Володимира Гнатюка й Івана Панькевича. Характеризуючи фольклористичні дослідження останнього, О. Зілинський звертав увагу на те, що І. Панькевич у своїх статтях про народнопоетичну творчість українців Закарпаття обов'язково вказував на наукове значення фольклорного явища, його поширення, історію його дослідження і «його місце в загальноукраїнському фольклорі [8]. Трохи далі зазначає, що Панькевич «кладе наполегливий акцент на зв'язках поміж матеріалом, встановленим на Закарпатті, й матеріалом галицьким [9], себто, на реалії суміжного з Закарпаттям українського фольклорного ареалу, через який народнопоетична традиція найзахіднішого регіону України єднається з загальнонаціональною.

Зрозуміло, чому О. Зілинський у працях І. Панькевича виділяє і наголошує на тому, що стосується розвитку поглядів «про тісні зв'язки української народної культури по обох боках Карпат», єдність закарпатської народної пісні з загальноукраїнським пісенним масивом, про народнопоетичну традицію Закарпаття, як один з діалектів єдиного загальноукраїнського фольклору [10].

[6] *Гнатюк В.* Дещо про Русь Угорську // Радикал (Львів).—1895.— № 2.— С. 15.
[7] Див. рецензію В. Гнатюка на цю працю: ЗНТШ.—1895.— Т. 6.— С. 48—60 (Бібл.).
[8] *Зілинський О.* Іван Панькевич як фольклорист // Науковий збірник Музею української культури в Свиднику.— Пряшів, 1969.— Т. 4, кн. 1.— С. 235.
[9] *Там же.*— С. 235—236.
[10] *Зілинський О.* Іван Панькевич як фольклорист.— С. 236, 2337, 238.

Ці думки і положення — аксіоматичні для О. Зілинського. І, дуже важливо, що така принципова науково-методична його позиція виражена не просто заявами і деклараціями, а конкретними розробками цієї проблеми, аналітичними дослідженнями явищ у контексті з простереженням їх руху в просторі і часі, інтеррегіональних та позанаціональних зв'язків. Головна увага звертається, властиво, на генетичний, історичний, типологічний і естетичний аспекти явищ.

Так, наприклад, коли візьмемо цикл студій О. Зілинського, присвячених пісні про Стефана воєводу, то в них найбільш науково істотні і новаторські результати досягнуто саме на рівні дослідження історичного змісту і жанрово-структурних рис цього твору. Зауважимо, що зробити це було непросто, оскільки О. Зілинський мав цілий ряд знаменитих попередніх дослідників цього твору, зокрема О. Потебню, І. Франка, С. Томашівського, Ф. Колессу, К. Горалека, І. Панькевича та ін.

Стаття «Історичні та жанрові риси пісні про Стефана воєводу» починається словами: «Українці східної Словаччини можуть гордитися тим, що з їхньої етнічної території походить найстаріший запис української народної пісні, збережений у граматиці чеського вченого XVI ст. Яна Благослава»[11]. І далі на основі аналізу пов'язаності сюжету пісні, основної її драматичної колізії з історичними реаліями XV—XVI ст. та контексту її жанрових ознак, поетики з іншими пам'ятками української пісенності дослідник робить висновок, що «пісня про Стефана воєводу тісно пов'язана з традицією давньої української пісні»[12].

Це положення переконливо обгрунтоване і стосовно інших аспектів дослідження пам'ятки. Зокрема докладного вивчення її співвідношення з сюжетно подібними аналогами в білоруській і російській народній пісенності, на які вказували чеські вчені Карел і Здена Горалеки. В обширній студії «Стара українська пісня про воєводу Стефана і її значення в історії слов'янської народної пісенності»[13]. О. Зілинський детально розглядає це співвідношення і доводить, що російська і білоруська пісні про офіцера і жінку його слуги не мають якогось прямого зв'язку з українською піснею. Він також відхиляє думку проф. Горалека, що формула з української пісні «Кто мя доплинет, того я буду» може бути генетично залежною від подібних мотивів словацької та південнослов'янських народних пісень, в яких ідеться про здобування дівчини юнаками шляхом змагання у плаванні. Філологічним аналізом дослідник переконливо вказує, що це мотиви різного порядку і що українська пісня про Стефана воєводу належить до іншої течії пісенного розвитку, ніж південно- і західнослов'янські балади з подібними мотивами.

Всім з комплексом дослідницьких підходів і аналітичних даних О. Зілинський обгрунтовує положення, що пісня про Стефана воєводу — не регіональне закарпатське явище, як вважали деякі вчені (С. Томашівський, К. Горалек), а породження ширшого українського історичного й територіального тла, продукт української поетико-пісенної культури свого часу. Він простежує, зокрема, близький зв'язок поетики досліджуваної пісні з народними колядками, думами, з віршовими формами записів українських пісень XVII—XVIII ст.[14]

Прикметною і дуже істотною рисою для наукової методики такого багатоаспектного дослідження О. Зілинським регіональних фольклорних явищ є те, що на тлі широких інтеррегіональних і міжнаціональних зіставлень не розмиваються і не втрачаються з поля зору властиві їм національний характер і специфіка (як це часто трапляється в дослідженнях такого спрямування наших радянських авторів), а вони ще більше увиразнюються, стають опуклішими. Дослідник уміє знайти і по-

[11] Науковий збірник Музею української культури в Свиднику.— Пряшів, 1965.— Т. I.— С. 214.

[12] *Там же.*— С. 220.

[13] *Zilynskyi O.* Stará unkrajinská piseň o vojvodovi Stefanovi a její význam pro dějiny slovanske lidove písně // Slavia, Praha, 1960.— T. 29, N 1.— S. 78—103.

[14] Див.: *Зілинський О.* Віршована форма старовинної української народної пісні про Стефана воєводу // Нар. творчість та етнографія.—1963.— № 1.— С. 116—118.

казати ті прикметні риси явища, що визначають його органічну приналежність до національної фольклорної цілісності.

Досліджуючи в кількох статтях народні весняні ігри «Зельман», «Кostруб», а також весняні обрядові пісні та їх назви [15], О. Зілинський охоплює великий східнослов'янський і загальнослов'янський матеріал та аналітично простежує його на різних рівнях, роблячи при цьому цікаві спостереження і оригінальні висновки стосовно змісту, історії, географії побутування різних територіальних і національних варіантів та модифікацій. В цьому широкому контексті розглядається і відповідний український матеріал з усього етнічного простору України, в тому числі і з її найзахідніших окраїн. Дослідник стверджує подібність і очевидну взаємозалежність у назвах і текстових моментах української дівочої гри про коструба і російської дитячої гри «Кострома». Водночас у їх різній часовій приуроченості і семантиці ряду мотивів бачить і те, що робить їх відмінними і такими, що в контексті своїх національних фольклорних традицій набули самобутніх рис. У фольклорі Закарпаття українців східної Словаччини О. Зілинський відзначав багато характерних рис традиційної своєрідності і неповторності, зумовлених як окраїнним положенням цього регіону й інтенсивними іноетнічними культурно-побутовими взаємовпливами, так і історичними обставинами буття та іншими чинниками. Одним з них він вважав, зокрема, наявний тут «винятково живий зв'язок між сферами старої і народної культури [16]. Але для вченого народнопоетична творчість українців Карпат і Закарпаття є однозначно складовою єдиного загальноукраїнського фольклорного простору.

Талановитого казкаря Михайла Пустая із східнослов'янського українського села Збій О. Зілинський називає одним «з найвидатніших розповідачів казок у цілій традиції української фольклористики» [17]. Розглядаючи давню народну колядку з Лабірщини, вчений на основі порівняння її з галицькими і більш територіально віддаленими українськими варіантами вказує на визначальні риси її загальноукраїнського колядкового типу. При цьому відзначає прикметний вплив і дієвість цієї традиції на території переходу рухомого наголосу в постійний, що характерно для лемківських говорів, фіксує за даними існуючих записів з цієї території можливі лінії зв'язку лабірських варіантів колядок з галицько-лемківськими і більш східними. Дослідник встановлює, зокрема, їх текстові спільності з колядковим репертуаром із Сяноччини [18] і висловлює здогад, що «Лабірська долина, якою проходив важливий торговельний шлях з Галичини й де навколо краснобрідського монастиря концентрувалось культурне життя широкого району обабіч Карпат, була воротами, якими проникали пісенні скарби з північного боку Карпат на південь»[19].

Сама постановка питання про шляхи і механізми зв'язків фольклорних явищ у діахронному і територіальному плані і спроби пролити світло на цю складну і дуже слабо вивчену проблему збагачують дос-

[15] *Zilynskyj O.* Hra na Žalmana a jine lidove hry o namlovàne nevesty // Casopis pro slovanske jazyky, literaturu a dějiny SSSR.— Praha, 1956.— C. 2.— S. 261—294; Zilynskyi O. O nazvu jarnich pisni v ukrainske Haliči // Ibid.— C. 3— S. 403—409; *Зилинский О.* Из истории восточнославянских народных игор // Русский фольклор.— Москва, 1968.— Т. 2.— С. 198—213; *Ziljnskyj O.* Zapadovkrajinske hajivky, rynzivky a starobyla sementika jarnich her a pisni // Slavia, Praha, 1974.— T. 43.— N 1.— S. 47—54.

[16] *Зілинський О.* Володимир Гнатюк та збійський казкар // Дукля.—1962.— № 1.— С. 63.

[17] *Там же.*— С. 65.

[18] О. Зілинський використовує записи народних колядок з лемківських сіл Кальниці, Суковатого, Середнього, Репеді, Ославиця, опубліковані в збірнику Я. Головацького «Народные песни Галицкой и Угорской Руси» (Москва, 1878, ч. II, III), але помилково вважає, що імовірним автором цих записів був польський етнограф і поет В. Поль (*Зілинський О.* Старовинна колядка з Лабірщини // Науковий збірник Музею української культури в Свиднику.— Пряшів, 1967.— Т. 3.— С. 278). Документально встановлено, що ці записи належать українському фольклористові Іванові Біренькому (Див.: *Кирчів Р.* Сподвижник «Руської трійці» фольклорист Іван Бірецький // Записки НТШ.— Т. 223. Праці секції етнографії та фольклористики.— Львів, 1992.— С. 45—62).

[19] *Зілинський О.* Старовинна колядка з Лабірщини.— С. 279.

лідження О. Зілинського оцією конкретикою, яка дозволяє краще бачити самі реалії інтеррегіональних зв'язків у фольклорному процесі і його етнокультурну цілісність в національному масштабі. Він висловлює погляд, що пісня про Стефана воєводу могла виникнути в Молдавії, де значна частина населення і феодальних верхів розмовляла в ті часи українською мовою, могла постати і в Галичині під безпосередніми враженнями наїздів молдавського воєводи Стефана Великого, а звідти через «культурно дуже рухливу сяноцько-добромильську область» вона, мабуть, проникла на Пряшівщину, де її випадково записано.

Історично-культурологічний контекст фактів дає підставу О. Зілинському не прийняти думку Й. Горака, що народна гра «Жельман» виникла на Україні і потрапила в Чехію і Словакію в процесі карпатських волоських міграцій у XIV—XVII ст. Наш дослідник доводить, що ця гра виникла значно раніше на Заході, ніж в Україні.

Такі дослідницькі спостереження, судження і погляди про рух фольклорних творів, сюжетів, мотивів, обрядів як у межах української національної народнопоетичної традиції, так і поза нею присутні і в інших працях вченого. Особливо багаті ними його праці, присвячені народній баладній пісенності. Більшість їх стосується народної балади карпатського, закарпатського і східнословацького регіонів, але досліджуваний предмет представлений у широкому інтеррегіональному й інтеретнічному контексті. На це вказують уже назви цих праць: «Народні балади східнословацьких українців в їх інтеретнічних зв'язках»[20], «Народні балади західних Карпат. Інтеретнічна група»[21], «Словацька народна балада в інтеретнічному контексті»[22] та інші.

О. Зілинський поділяв погляд Яна Бистроня і Філарета Колесси про карпатську інтеретнічну пісенну спільність і багато зробив для розвитку і обгрунтування цього положення, особливо знову ж на матеріалі дослідження народної баладної пісенності. Але він категорично виступав проти поспішних, не підтверджених достатнім охопленням матеріалу висновків та неісторичним підходом до предмета без врахування його руху і змінності в просторі і часі. З цього погляду він слушно критикував праці Петра Лінтура, присвячені закарпатській народній баладі. Рецензуючи виданий П. Лінтуром збірник «Народні балади Закарпаття» (Львів, 1966), О. Зілинський вказує на зауваженість погляду упорядника на закарпатську баладу, абстрагованість і суб'єктивізм його тверджень про те, що «побут і культура давньої Русі ніде так добре не збереглись, як на південних схилах Полонинських Карпат»[23], що лише Закарпаття, а не, скажімо, вся українська карпатська зона є якимось винятковим резерватором давньої слов'янської народної культури і т. п.[24].

Публікація збірника українських народних балад «З гір Карпатських» (Ужгород, 1981), підготовленого Степаном Мишаничем, переконливо показала, що регіон особливого поширення та побутування народних баладних пісень, ареал локалізації багатьох сюжетів і мотивів не обмежується лише гірським Закарпаттям, але й поширюється на суміжну зону північних схилів — Галицькі Карпати.

У працях О. Зілинського можна вказати і на багато інших зауважень, спостережень, суджень, положень, висновків, що стосуються даної теми. Вони переконують, що вчений послідовно дотримувався погляду про органічну єдність народнопоетичної творчості українців Карпат і Закарпаття з фольклорною традицією суміжних регіонів і всієї української етнографічної території. І не тільки дотримувався цього принци-

[20] *Zilynskyi O.* Lidove balady vychodoslovenskych Ukrajincu v jejich interetnickych vztazich // Slovenský narodopis.— Bratislava.—1974.— T. 22.— S. 17—45.
[21] *Zilynskyj O.* Lidove balady v oblasti zapadnych Karpat. Interetnicka skupina.— Praha, 1978.
[22] *Zilynskyj O.* Slovenska lúdova balada v interetnickom kontexte, Bratislava, 1978.
[23] *Лінтур П.* Народні пісні-балади Закарпаття // Народні балади Закарпаття.— Львів, 1966.— С. 4.
[24] *Zilynskyj O.* Nove edice slovenskych lidovych balad z Karpatske oblasti // Slavia. Praha, 1972.— T. 41, N 3.— S. 338—344.

ново важливого погляду, але й великою мірою спричинився до його наукової розробки і утвердження, зробив у цій ділянці фольклористичних досліджень вагомий внесок.

Передусім освітив сам процес діалектичної єдності часткового і загального в цілісному живому організмі національної народнопоетичної традиції, показав багато з тих реальних чинників, що упродовж історії, незважаючи на політичні розмежування і кордони, відцентрові впливи й орієнтації, не переставали діяти і впливати для підтримання етнокультурного кровообігу і духовної соборності нашого народу.

Праці О. Зілинського з карпатознавчої фольклористики, їх аналітичні дані, думки, положення, ідеї — цінний науковий набуток. Вони актуальні, протистоять і сьогоднішнім спробам штучного відокремлення їх від українського народу. Ці праці заслуговують уважного вивчення і продовження.

Роман КИРЧІВ

Львів

ГАПТУВАННЯ КІНЦЯ XVII — ПОЧАТКУ XVIII СТОЛІТТЯ

У кінці XVII — на початку XVIII ст. відбувалося формування національних рис українського гаптування. Його оптимістичне, яскраво піднесене декоративне світовідчуття та народно-естетичні ідеали наповнювали святковістю живопис, гаптування. Це був час, коли співпали народні ідеали і уявлення про красу й художні устремління професійного мистецтва. Образотворче гаптування на зламі століть надзвичайно складний і суперечливий у своїх мистецьких здобутках художній процес. У перехідний період бачимо паралельне поєднання трьох художніх систем, що співіснують одночасно, маючи різні часові параметри виникнення і життєздатності. В останній фазі розвитку знаходилися поствізантійські традиції — в архаїзуючій формі, зокрема в оздобленні фелонів з деісусними композиціями. Вони становили завершальну фазу візантійської іконографічної схеми, законсервованої і доведеної до трафаретно-шаблонного повтору. В той же час класично-врівноважені, велично-монументальні форми ренесансу проявилися в оздобленні єпітрахилей (в зміні типології і стилістики). Це перш за все ставлення до орнаменту, не як другорядного, допоміжного чинника, а як формотворчого. Рослинному орнаменту характерні основні декоративні навантаження, новий образно-символічний зміст. Форми букетів, квітів, окремих галузок соковиті, сповнені внутрішньої сили і напруги, і, в той же час, величі, рівноваги. Зазначеному процесу властиві риси «художнього дуалізму», співіснування давньої візантійської системи, що наповнюється ренесансним світовідчуттям. Одночасно в передових центрах гаптування з пожвавленим мистецьким життям та широкими творчими контактами наприкінці XVII ст. з'являються роботи, в яких відчутні перші ознаки барокко.

Наприкінці XVII ст. Київ стає центром, якому належала провідна роль у становленні українського барокко. Києво-Вознесенський дівочий монастир на межі століть відомий як визначний осередок гаптування. Тут за часів ігуменства матері Мазепи — Марії Магдалени (1688—1697) зароджуються перші ознаки барокко, що мало яскраво виражені риси національної самобутності.

В цілому для гаптування кінця XVII — початку XVIII століть характерним є пропорційна розміреність зображень і врівноваженість, що створювало відчуття гармонії та було втіленням краси і естетичного розуміння прекрасного, виходячи з настанов теологічно-філософської думки того часу. В працях церковних діячів зазначеного періоду прекрасне розглядалося як естетична категорія, що грунтувалося на мірі й пропорції [1]. В основу історії церковної живописної схоластики була по-

[1] Ифика ієрополитика.— К., 1712.— С. 106.

кладена давня доктрина про божественне походження образу Христа. Його лик відбився на рушнику, яким він витерся на шляху до Голгофи та на полотниці, яким було огорнене його тіло, що взято за основу для створення живописних та гаптованих плащаниць.

Глибокі, хоч і повільні, зміни в гаптуванні кінця XVII – початку XVIII ст. були тісно пов'язані з богословською наукою того часу. У творах митрополита Лазаря Барановича естетична думка підноситься до уявлення про ідеально-прекрасне, основою якого є земний критерій краси, не пов'язаний з «первообразом». Так, у зображеннях Богородиці й Христа він вбачає загальний ідеал краси [2]. Естетичні настанови теологічної думки того періоду відчутні в гаптуванні, зокрема в іконографії, типології, стилістиці. На противагу іконопису специфіка золотникового і шовкового шитва сприяла виявленню його художньо-декоративних, а не образотворчих можливостей. Для оздоблення одягу священнослужителів та предметів літургійного культу підбиралися певні сюжети. Гаптування виявляло і наочно підкреслювало загальноприйняті морально-естетичні норми, догматичні поняття і настанови, закладені в сюжетах з життя церкви. Його давнє генетичне коріння та іконопису їх глибоко споріднювало і виявляло спільні художньо-образні основи. Як і ікона, гаптування оперувало двомірним простором, перспективою у побудові композиції, площинністю зображень, символікою кольору. Зображення персонажів були абстрактно-схематичні, позбавлені конкретно-життєвих деталей і натуралістичних подробиць. Кожна фігура мала трафаретно-умовне схематичне зображення з певним символічним атрибутом. Так, в епітрахилях Мойсей — з гарячою купиною, Аарон — проквітлим жезлом, Давид — псалтирем, Соломон — моделлю ієрусалимського храму, апостол Петро — із свитком та ключем, Павло — з книгою і мечем та ін. В зображеннях є намагання передати не конкретно-індивідуальне обличчя зображуваного, а «лик». Образотворче гаптування протягом тривалого часу (до кінця XVII ст.) зберігало і репродукувало традиції ікони. Воно найдовше їх дотримувалось, опиралося нововведенням. На загальному тлі естетичних зрушень у живописі й графіці такий впертий традиціоналізм гаптування сприймався як консерватизм. Пояснювалось це специфікою художньо-виражальних засобів, прикладною приналежністю гаптування, а також і тим, що це була царина жіночої творчості, обмежена рамками монастирського буття. Цей вид мистецтва був тісно пов'язаний з народною творчістю, котра була його підгрунтям і, враховуючи колективність творення, стримувала в межах традицій. Інновації, що поступово входили в сталу художньо-образну систему, співіснували із старими, відшліфованими формами. Ці нові якості збільшувались і їхня кількість перейшла у нову якість. В кінці XVII ст. поступово нагромадилися риси барокко, що в 10—20-х роках XVII ст. кардинально змінили художньо-образну мову гаптування на типологічно-стилістичному рівні всієї системи.

Усі нововведення в орнаментальні форми особливо були відчутні в літургійному одязі — епітрахилі, фелони. Адже священнослужитель під час відправи знаходився постійно перед іконостасом і його вбрання складає з ним цілісний художній ансамбль і в іконографічному, і стилістичному планах. Те, як ті ж художні завдання ставилися і вирішувалися в різних видах декоративного мистецтва, яскраво свідчить сюжет «Дерева Іессевого» і його художньо-технічне розв'язання. Якщо різьблення в другій половині XVII ст. досить швидко набуло пластичності, рельєфності й соковитості, то в гаптуванні ця композиція в кінці XVII — на початок XVIII ст. вирішувалася старими технічними засобами. Саме це протиріччя нової композиційно-орнаментальної форми і старих технік виконання привело до помітних втрат і деградації техніки «за лічбою». Вона була не здатна, оперуючи площинно-орнаментальними принципами побудови поверхні, розв'язати нові завдання, основу яких складали рух і пластичність. Це протиріччя майстрині нама-

[2] Див.: *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII—XVIII ст.— К., 1978.— С. 48.

галися усунути шляхом підвищення рельєфу зображень, що виявилося в механічному збільшенні нитяного підстелення, опукло виділяючи фігури та елементи орнаменту на оксамитовому тлі єпітрахилей і не потребуючи закріплення орнаментально-декоративними узорами. Аналіз художньо-формальних засобів шитва єпітрахилей виявляє механічне відтворення загальної схеми малюнка, форми зображень мають спрощений, незграбний вигляд, рослинний орнамент ще не набув рис пружності, сили і віртуозності. Нова композиційна схема малюнка, що передбачає рухливість ліній, наповненість енергією, потрапила на ще не підготовлений грунт гаптування. Єпітрахилі з цим сюжетом — це перші паростки барокко, що не звільнилось від площинно-декоративної традиції. Надзвичайно багата, пластична різьба початку XVIII ст., з її об'ємністю, пружністю ліній, безперечно, мала вплив на гаптарство. Саме в єпітрахилях з «Деревом Ієссеєвим», вперше в українському гаптуванні з'являються ознаки нової техніки, «за картою», що наслідує високий рельєф різьблення. Воно застосовується поряд з технікою «за лічбою» і ще не виявляє яскравих особливостей, однак вже відчутний підвищений рельєф зображень. Шитво накладається на тонкий картон, іноді — підстелення з ниток, що надає йому опуклості, рельєфності. Прорізи прикріплень навколо зображень покриваються золотим шнурком, що підкреслює їх графічність і чіткість. Спрощуються прикріпні стібки, складні сполучення ромбів замінюються звичайними сполученнями зигзагів, косої сітки та ромбів. У гаптування золотом і сріблом активніше вводиться колір, переважно червоний, зелений, синій, блакитний.

Художньо-виражальні засоби шитва кінця XVII ст. зазнають видозмін. Так, в оздобленні єпітрахилей, фелонів відчутною стає тенденція до більшого спрощення і узагальнення людської фігури, пропорції якої грубішають. Абстрактно-геометризовану побудову малюнка і зображення фігури, як поєднання площин з різним орнаментально-геометричним заповненням, змінює підсвідоме бажання майстринь передати природні анатомічні форми, зборки різних частин одягу. Користуючись суто «вишивальною» технікою «за лічбою» вони ще не могли розв'язати цієї проблеми. Натомість бачимо кількість збільшення зборок одягу, малюнок яких покручений, ламаний. Ці лінії логічно невмотивовані й не відповідають вірному зображенню фігури, а вносять лише елемент неспокою, відчуття кризового стану шитва, що стоїть на порозі нових шляхів розвитку. Відбуваються зміни у використанні шовку для закріплення металевих ниток. Замість його різнокольорової гами, що утворювало тонке мерехтіння і багаті переливи золотої і срібної нитки, майстрині обмежуються поєднанням у тон: жовтого шовку до золотої нитки і білого — до срібної. Але це спрощує художньо-виражальні засоби гаптування.

В цей період розширюється коло сюжетів, в усталені релігійні сцени («Покрова», «Успіння») вводять конкретні персонажі, одягнуті в український національний одяг, які набувають конкретного локально-місцевого вигляду. Замість видовжених облич з'являються округлі, з великими очима і лагідним виразом персонажі.

У попередній період в українському гаптуванні незмінним залишається площинність зображень з обернутою перспективою. Наприкінці XVII ст. в позапросторове ірреальне середовище українських гаптованих сюжетів майстрині вводять окремі архітектурні елементи. Вони ще схематичні, умовно вирішені й не мають за мету передачу певної конкретної споруди чи інтер'єра. Це лише знак-символ, що підкреслює абстрактний характер містичної події, що розкриває конкретний епізод з життя церкви. Так, у сцені «Введення до храму Богородиці» умовно зображено сходи, на яких Захарія зустрічає маленьку Марію у супроводі Іоакима та Анни, умовно намічено портал з колонами та трьома вікнами. Ці деталі не стільки вказують на те, що дія відбувається біля храму, скільки композиційно організують другий план сцени на зразок театральних куліс. У цій роботі є спроба відійти від застиглої фронтальності поз, наділити персонажі природними рухами, вмотивованими жестами. Вся

сцена поділена на дві нерівні частини: у правій на тлі колони храму зображено постать Захарія, у лівій — інші учасники події. Благословляючий жест первосвященника, звернуті до фігури постаті Іоакима і Анни, нарешті, напис з літер імені Марії — все робить цю маленьку фігуру зоровим центром сцени.

Такий же умовно-абстрактний підхід в організації інтер'єра спостерігаємо у фелоні «Таємна вечеря». Дія розгортається на тлі трьох арок з півциркульними вікнами, що організовують в єдине ціле всю сцену. В зображення «Троїці» майстрині вводили в ліву частину умовний трикутник, що символізував будинок Авраама, але поступово вони надавали цій споруді конкретнішого вигляду — на зразок одноповерхового будинку, на порозі якого стоїть Сарра в одязі типової міщанки, у довгій намітці. Європеїзація українського мистецтва, опанування високими ідеями Ренесансу, поступово змінюють світоглядні уявлення митців, накладають відбиток на трактування традиційних канонічних сюжетів, ставлення до людини, яка згідно з утвердженням гуманістичних ідей Відродження стає мірою всього, посилюється інтерес до її середовища, а в зв'язку з цим і його конкретизація. З'являються архітектурні споруди, предмети повсякденного побуту, пейзаж, портретні зображення.

Поступово збільшується інтерес гаптувальниць до конкретних побутових деталей, умовні зображення в сценах «Таємної вечері», «Троїці», «Се агнець» набувають конкретно відтворених реальних предметів. Так, в «Троїці» вся увага звернута на стіл, накритий скатертиною, на якому достовірно відтворено солонки, хліб, тарілі, із замилуванням вигаптуваний барочної форми глек на підлозі. В організації внутрішнього простору зберігається площинність у побудові композиції, множинність точок зору. Але наприкінці XVII — початку XVIII ст. несміливо і свідомо намагаються подолати площинність іконописної поверхні. Замість неглибокого двомірного простору і зображення дії вздовж однієї лінії, що означав єдиний, максимально наближений план, у гаптуванні з'являється намагання його подолати, ввести глибину простору. Спочатку це досягається зображенням шахової підлоги, що поступово відходить від орнаментально-декоративного вирішення до усвідомленого перспективного скорочення в глибину. На зміну застиглим, фронтально-гаптованим поставам персонажів, з'являються природні, з намаганням відтворити зборки одягу, ракурси, фігури. Відчутнішою стає роль художника, який працює над конкретною композицією.

Споруди набувають вигляду типових українських церков. Так, зображення ієрусалимського храму в руках Соломона на єпітрахилях 1674 р. з Михайлівського Золотоверхого монастиря, з Глухівської церкви перетворюється на трибанну українську церкву, а на палиці з Глухова набуває конкретних рис Петропавлівського собору, з нагоди освячення якого її було створено.

На фелоні «Успіння» з Успенської церкви с. Олішівки на Чернігівщині вміщено з двох боків оригінальну споруду в вигляді вежі з частиною оборонного муру. Складається враження, що тут і відбувається вся подія. На іншому фелоні в сцені «Успіння» вигаптовано конкретну однобанну церкву, характерну для української архітектури XVII ст. Серед апостолів присутні кілька ненімбованих цивільних молодих людей, з голеними обличчями і довгим, чорним волоссям. Серед них літня жінка в намітці. Художньо-стилістичний аналіз шитва свідчить, що твір походить з Києво-Вознесенського жіночого монастиря, де в 1684—1685 рр. коштом ігумені Марії Мазепиної було збудовано дерев'яну церкву. Можливо, якраз саме цю споруду і вигаптовано на фелоні, а зображення літньої жінки з округлим, лагідним виразом обличчя зустрічається у «Покрові» 1692 р. та палиці «Богоматір дарує ікону». Це і є зображення ігумені Марії Магдалени поруч з гетьманом Мазепою. Адже те саме обличчя тричі вигаптоване на пам'ятках, що походять з Києво-Вознесенського монастиря і відтворюють певні історичні події, не було випадковим.

На палиці в центрі на п'єдесталі в оточенні двох янголів сидить Богоматір у короні, з жезлом. Справа — дві постаті Антонія і Феодосія Печерських, зліва — група цивільних людей, вдягнених в український національний одяг. Найстарший з бородою, вусами, довгим чорним волоссям, у жупані шанобливо приймає від Богородиці ікону. Поруч з ним молодий, безвусий юнак у кунтуші, за ним ще двоє молодих людей і літня жінка. Це, безперечно, ігуменя Марія і гетьман Мазепа, що тримає ікону. Адже палиця відтворює легенду про ікону Рудницької Богоматері, що знаходилася в монастирі, про яку дбав і якою опікувався гетьман. Самуїл Величко в літописі розповідає легенду, зазначаючи, що в 1689 р. священик Василій переніс з Рудні ікону до Печерського Вознесенського монастиря і що цей образ уславився своїми чудотворними діяннями. Незважаючи на неодноразові прохання перенести ікону до Києво-Печерської Лаври, гетьман Мазепа заборонив [3].

Палиця була зроблена в майстернях Вознесенського монастиря в 1689 р. з нагоди освячення в храмі ікони Рудницької Богоматері. Зображення гетьмана Мазепи поруч з матір'ю — ігуменею Магдаленою бачимо і в пелені 1692 р. «Покрова», що було тісно пов'язане з меценатською діяльністю гетьмана, утвердженням його політичних поглядів. Його зображення нагадує портрет гетьмана, що був у Лаврі [4], а образ ігумені має прямі аналогії з її портретом з Краківського музею. Звертає увагу і стилістична подібність зображення обличчя Богоматері з гербом Івана Мазепи. Вони репрезентують специфічний тип, що запанував у гаптуванні на зламі століть: округле, миловидне обличчя, лагідні, сумні очі, трохи схилена на бік голова.

Зображення в іконі та настінному живописі донаторів, видатних політичних діячів — явище надзвичайно цікаве. Відтворення жіночих образів, не пов'язаних з історією церкви, канонічним відтворенням святих у гаптуванні — унікальна подія. На опліччі фелону «Схід св. Духа» з П'ятницького чернігівського монастиря вигаптовано 12 різних за зовнішнім виглядом жінок у чернечому вбранні. Це репрезентує новий підхід до образу людини, її місця і ролі в суспільстві.

Головним осередком гаптування на зламі століть був Києво-Вознесенський монастир. Саме тут було створено ряд робіт, що належали до кола ігумені Марії Магдалени та були тісно пов'язані з меценатською діяльністю гетьмана Івана Мазепи. Вони позначені новим подихом стилю барокко. Роботи, створені в цьому центрі наприкінці XVII ст., демонструють несміливі, іноді неусвідомлені прояви рис барокко, пов'язані з новими духовними вимогами суспільства, а також розквітом всієї культури періоду Гетьманщини. Нові тенденції проявились в окремих пам'ятках (пелена 1689 р., пелена «Різдво Марії» 1682 р.), що виявляються в ставленні до сюжету і мистецького розв'язання, його західної орієнтації. Цей процес був поступовий, повільний і дуже компромісний. Для подібних робіт художник спеціально створював «прорись», за якою гаптарниця виконувала в матеріалі задум замовника і митця. Зазначені роботи розкривають важливі творчі проблеми і новації, що поступово розгорнулись і ускладнились у наступний період. Вони демонструють певний етап українського гаптування, для якого визначальним є аналіз і підсумок досвіду попереднього періоду, успадкування його кращих мистецьких надбань як в сфері художньо-технічних засобів шитва, так і іконографічних орієнтирів, а також усвідомлення засад і спрямувань тогочасного мистецтва.

Пелена 1689 р. вперше демонструє сюжет «покладення до труни» в його західному іконографічному варіанті. Основним змістом є не конкретизація сюжету в його реальних деталях і подробицях, а передача гуманістичних ідеалів, утвердження високої моральної величі людини, її стоїцизм і вірність своїм переконанням. Саме ці почуття знаходять

[3] Див.: Летопись событий в Юго-Западной России в 17 ст. С. Величко.— К., 1855.— Т. III.— С. 88—90.
[4] Див: *Грушевський Михайло.* Ілюстрована історія України.— К., 1990.— Іл. 292.

яскраве втілення в образі Христа. Він є зоровим центром усього твору, що виявляється у розташуванні та органічним зв'язком вгорі — з хрестом, внизу — відкритою труною. Схилена голова Христа виявляє вираз покірного заспокоєння. Ця трагічна нота знаходить своє підтвердження у схрещених на грудях руках, сумному виразі ідеально гарних облич Марії та Іоанна Богослова. Симетрія у розміщенні фігур відіграє роль конструктивного каркасу і досягає відчуття рівноваги та гармонії. Всі три постаті мають лінійно виражені акценти вертикалі, розміщуються вздовж нижньої лінії твору, що продовжує ренесансні тектонічні принципи гаптування. Давні традиції виявляються і в прагненні до монументалізації, підкреслені чітко граничного виразного контуру. В той же час у цій роботі бачимо зародження нового, що виявилося в особливостях живого людського тіла, його об'ємно-пластичному моделюванні, новій іконографії з орієнтацією на західне мистецтво, нових рисах, пов'язаних з духовними вимогами тогочасного мистецтва. Майстриня тонко і віртуозно володіє відчуттям стихії технічних можливостей гаптування. Вона виявляє естетичний зміст золота як кольору, так і символа, уникає його одноманітного напруження, підкреслюючи його гру різноманітними за фактурою і формою орнаментами закріплень. Пелена вигаптована з червоного оксамиту, що виявляє і підкреслює тонкий ліризм і витонченість гаптування та створює надзвичайно магічну виразність усього твору. Саме в цьому виявляється глибока спорідненість і органічний зв'язок з емоційно-стильовими традиціями попереднього періоду.

У вирішенні фігур Богоматері та Богослова відчувається новий струмінь розв'язання, хоч і здійснюється це компромісним шляхом. Образ Марії вигаптовано широкими площинами з чіткою ритмікою, складом одягу, що вступає в контраст з спокійною врівноваженою фігурою. Це поєднання внутрішнього руху і зовнішньої статики є породженням бароккової чуттєвості й ренесансної врівноваженості. Центральна частина пелени обрамлена широкою фісташкового кольору орнаментальною рамкою. Рослинний орнамент як більш рухливий і сприятливий до нововведень своїми гнучкими, звивистими лініями, графічно чітким малюнком елементів становить цілком органічне засвоєння рис барокко. В його художній лад органічно і дуже майстерно вплетено герб Мазепи, поясні зображення Івана Хрестителя, архангелів Михаїла та Гавриїла. Пелена була коштовним і відповідальним за своєю значимістю дарунком родині Мазепи. На це вказують і зображені: Марія — ігуменя та Іван Богослов — гетьман. Напис на пелені виявляє зв'язок з Іннокентієм Гізелем, який разом з ігуменею був замовником цього особливого дарунка і до того ж її духівником.

Наприкінці XVII ст. українське мистецтво зазнає відчутного впливу західноєвропейської культури. Відбувається це як на синхронному, так і діахронному зрізі, позначається у формі художньо-мистецького вираження, що набуває бароккової стилістики і в ставленні до сюжету. Характерною ознакою XVII ст. було використання позапросторових, абстрактно-символічних сакральних сюжетів, що виражали високі морально-етичні настанови церкви. Наприкінці XVII ст. основою художнього висловлення є Біблія. Особливий інтерес виявляється до тих тем, що мали певну оповідальність, розвиток сюжету в дії в певному конкретно-побутовому середовищі з відтінком «світськості». Саме такі теми, як «Введення до храму», «Різдво Марії», що з'являються в гаптуванні на зламі століть, надавали можливості розкрити зацікавленість майстрині навколишньою дійсністю, передати в сюжетах Біблії реалії життя, красу навколишнього світу, людських почуттів. Саме такі сюжети надавали можливості відійти від застосування умовного принципу різномасштабності, зображення дії в декількох горизонтальних площинах так званого контитуаційного стилю та перейти до зображення і розв'язання сюжету як реалістичної побутової сцени, наблизити її до сучасності. Це виявлялось у перенесенні біблійних історій в ситуацію тогочасного життя, конкретизації одягу персонажів у типово українські строї, інтер'єра, предметів побуту. Пелена 1682 р. «Різдво Марії» перша робота, що за-

початкувала на терені гаптування перші ознаки бароккової стилістики. Безперечно, в основі її було покладено попередньо намальовану «прорись». Вона виявляє широку мистецьку ерудицію художника, що брав за основу голландське та італійське мистецтво, але піддавав грунтовній творчій переробці, конкретизуючи як цілком побутову сцену з українського життя. Вся вона пройнята зрозумілими людськими почуттями сімейного затишку, радості і щастя. Сцену вирішено як інтер'єр міського будинку. Художник, а за ним і гаптувальниці детально зображають ліжко з трьома подушками, балдахіном, на якому лежить Анна, спостерігаючи за підготовкою до купілі для новонародженої Марії. На першому плані двоє служниць. Молодиця, чорноволоса, з непокритою головою, в корсетці, сорочці з широкими рукавами, довгій рясній сукні, з червоним намистом на шиї. Вона наливає воду в цебро, що стоїть на ослінчику. Біля неї літня жінка, запнута в намітку, дає поради, тримаючи на руках немовля. На другому плані молода жінка кладе на стіл подарунок породіллі. За колоною поясне зображення Іоакима.

Дана робота є першою в гаптуванні, де митець намагається відійти від площинності й композиційно об'єднує всіх п'ятьох дійових осіб зазначеної події за формою кола. Це не лише формально-конструктивний спосіб побудови всієї сцени, а й підкреслення духовної єдності персонажів. Принцип кола підсилено і круглою формою «звізди», в яку вдало вкомпоновано всю сцену. Майстер був обізнаний з пластикою фігури і передачею природних рухів і жестів, добре розумів їх виражальну глибину і змістовність. Вся сцена наповнена ліричністю, теплотою почуттів і змальована з правдивою переконливістю у відтворенні побутових реалій. В той же час робота — компромісна в своїх мистецьких здобутках і є прикладом подолання уявлення про двомірну середньовічну іконну площинність і перехід до трихмірного бароккового зображення. Власне ця робота — шлях переходу від ікони до картини. Гаптувальниця ще не до кінця усвідомила мистецькі засади намальованої художником «прорисі». Вона точно і сумлінно перенесла загальний малюнок сцени, але зробила ряд помилок (у відтворенні столу, за яким сидить Іоаким та шахової підлоги в кімнаті). Вона не подає її перспективного скорочення і не посилює глибину простору помешкання, а навпаки, робить третій план площинним і вертикальним. Внаслідок цього Іоакима зображено не в глибині кімнати, за ліжком Анни, а вище неї. Отже, складається враження, що він споглядає дану сцену згори з вікна, як сторонній глядач. Саме така відстороненість Іоакима, площинність заднього плану і створює відчуття, що майстриня не подолала принципу розташування предметів «один над одним».

Протиріччя художнього методу позначається також і у введенні нового за змістом і стильовою спрямованістю сюжету в традиційну, чітко оформлену і законсервовану форму повітря: в центрі звізда з основним зображенням, в кутах — 4 євангелісти, по боках зображення Антонія і Феодосія Печерських, як знак київської школи гаптування. Незмінними залишились і технічні засоби шитва «за лічбою», якими гаптувальниця вирішує нові мистецькі завдання. Віртуозний, графічно виразний малюнок усієї сцени, що видає високопрофесійну руку художника, надає жвавості й переконливості всім присутнім.

Тетяна КАРА-ВАСИЛЬЄВА

Київ

ДОСЛІДНИК УКРАЇНСЬКОГО ВЕРТЕПУ ЄВГЕН МАРКОВСЬКИЙ

(До 100-річчя від дня народження)

Ім'я цього вченого, фольклориста, літературознавця і мовознавця, не належить до числа широко відомих. Це зумовлено рядом причин, найголовнішою серед яких є тяжкі соціально-політичні умови, що не дали змоги йому повною мірою реалізувати себе і спричинили визначне для 30—40-х років табу на його ім'я. Науковий доробок Є. М. Марковського невеликий за обсягом, але настільки вагомий, що дає нам підстави згадати ім'я цього вченого з нагоди 100-ї річниці його народження.

Десь у 1963 році я, тоді ще аспірант ІМФЕ АН УРСР, перекупив в одного студента примірник книжки: Євген Марковський. Український вертеп. Розвідки й тексти. Випуск І. У Києві, 1929. На титулі зазначено також, що видання це вийшло як перший том «Матеріалів з української народної драми. За редакцією акад. А. Лободи і В. Петрова», а здійснила видання Етнографічна комісія Всеукраїнської академії наук як № 86 «Збірника Історико-філологічного відділу» цієї академії. На останній сторінці обгортки книжки є штамп Київської букіністичної книгарні про придбання її за № 7303 від 6 серпня 1959 року й тодішня ціна: 12 крб. 50 коп. Але найцікавіше, що на титульному аркуші є дарчий напис: «Високоповажному академікові М. С. Грушевському на ознаку глибокої пошани автор Є. Марковський». Отже, книжка з особистої бібліотеки великого вченого.

Тоді я нічого не знав про автора, гадаючи, що слід його загубився десь у 30-х роках серед легіону репресованих діячів української культури. Тоді я не звернув уваги на деякі публікації під іменем Є. Марковський, що з'явилися у першій половині 60-х років у науковій пресі, а якщо й помітив, то, на жаль, не ідентифікував їх автора (позначеного місцем проживання: Суми) з автором «Українського вертепу». І тільки у 1966 році у розмові зі своїм колишнім університетським викладачем Олексою Стратоновичем Романцем у Чернівцях я довідався, що це саме той Є. М. Марковський живе у Сумах. А незабаром О. С. Романець попросив мене дізнатися адресу свого колишнього університетського викладача в редакції журналу «Дніпро», бо там у номері 11 за 1965 рік була надрукована його, Є. М. Марковського, стаття «Ох і трудно ж вивчати українську мову». Але за адресою я звернувся до свого знайомого — викладача Сумського педінституту П. Т. Гаврилова. У листі від 21 лютого 1967 року я просив Є. М. Марковського подати про себе відомості, на підставі яких міг би написати про нього статтю для чергового, другого, тому «Українського радянського енциклопедичного словника», що саме тоді готувався до друку. Я також запитував Є. М. Марковського, чи був наприкінці 20-х — на початку 30-х років готовий до друку другий випуск «Українського вертепу». Просив його надіслати ширшу автобіографію і повну бібліографію своїх праць, на підставі чого можна було б підготувати про нього статтю для якогось із журналів до круглої дати його життя. Нарешті, я просив його написати спогад про репресованого у 1936 році, але на той час уже реабілітованого П. І. Руліна (з яким Є. М. Марковський був особисто знайомий), бо заходився допомагати Л. М. Руліній (вдові ученого) у підготовці до друку вибраних праць цього найвидатнішого українського театрознавця. А оскільки на вересень 1967 року планувалося відзначення в театральному інституті 75-річчя від дня народження П. І. Руліна, то я висловив думку, що спогади Є. М. Марковського можна було б широко процитувати у моїй доповіді або ж зачитати їх окремо.

Відповіді на цього листа від Є. М. Марковського я не одержав. Не знаю й досі, чим це пояснити: чи надзвичайною скромністю старого українського інтелігента, чи збайдужілістю переслідуваної, звинувачуваної колись в «ізмі» людини. Адже хрущовська «відлига» уже йшла на спад...

Коли вийшов друком бібліографічний покажчик «Академія наук УРСР (1919—1967). Суспільні науки» (К., «Наукова думка, 1969), я поцікавився переліком праць Є. М. Марковського, але з певним розчаруванням відзначив для себе, що, крім згаданого вище збірника «Український вертеп», він надрукував в академічних виданнях до 1967 року тільки дві статті. Це у кільканадцять разів менше за кількість надрукованих тут праць його батька, Михайла Миколайовича Марковського. Мені тоді здалося, що я розгадав основну причину невідповіді Є. М. Марковського на мого листа.



Євген Марковський. Фото поч. 50-х років

Минула чверть століття,— і я 1993 року отримую листа із Сум, але вже від дружини Є. М. Марковського — Ольги Сергіївни і доньки — Галини Євгенівни. Вони пишуть, що серед паперів Є. М. Марковського знайшли мого листа за 1967 рік, у якому я висловив намір написати статтю про Євгена Михайловича до якоїсь круглої дати, і звертають мою увагу на те, що наближається 100-річчя від дня його народження. Після моєї відповіді мені надіслано власноручну автобіографію Є. М. Марковського з коментарями дружини і доньки, список друкованих і неопублікованих праць, копії документів про народження і освіту, фотографії. З усіх цих та деяких інших матеріалів і вимальовується життєвий шлях скромного і, може, тому недооціненого вченого.

Народився Євген Михайлович Марковський 6 листопада за старим стилем (18 листопада за новим стилем [1] 1893 року і охрещений 29 грудня 1893 (10 січня 1894) року в селі Папужинцях Уманського повіту Київської губернії (нині Тальнівського району Черкаської області). Батько його, Михайло Миколайович Марковський, у метричному свідоцтві, виданому Київською духовною консисторією 5 березня 1904 року, фігурує як такий, що «закінчив курс Київського університету», а його законна дружина, тобто мати Є. М. Марковського,— Любов Мефодіївна — без позначення соціального стану. Обоє — православні. Хрещеними батьками під час обряду хрещення були священик Богословської церкви села Папужинців Мефодій Іванович Олтаржевський і його сестра — Марія Іванівна Олтаржевська, а таїнство хрещення здійснив священик села Веселий Кут Тимофій Левитський з псаломщиком Федором Духовським. Із листа дружини Є. М. Марковського — О. С. Марковської від 20 липня 1993 р. я довідався, що Мефодій Іванович Олтаржевський був дідом Є. М. Марковського по матері, отже, цим пояснюється місце народження останнього. Батько його, Михайло Миколайович, на той час був учителем кадетського корпусу в Києві; згодом дослужився до надвірного радника, а після 1917 року до самої смерті був професором вищих шкіл, відомим літературознавцем. Мати весь час за старим звичаєм була «хатньою господаркою», як визначає її соціальний стан сам Є. М. Марковський в автобіографії.

Середню освіту Є. М. Марковський здобув у Київській «Імператор-

[1] Сам Є. М. Марковський помилявся, визначаючи дату свого народження як 19 листопада, бо для XIX ст. до дати за старим стилем додається дванадцять днів для визначення дати за новим стилем.



ВСЕУКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ НАУК

Збірник Історично-Філологічного Відділу № 86

Етнографічна Комісія

МАТЕРІЯЛИ

З УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНЬОЇ ДРАМИ

ТОМ I

ЄВГЕН МАРКОВСЬКИЙ

УКРАЇНСЬКИЙ ВЕРТЕП

Розвідки й тексти

ВИПУСК I

У КИЇВІ

Титульна сторінка Є. Марковського з дарчим автографом академікові М, Грушевському

ській Олександрівській гімназії», як офіційно іменувалася з 1911 р. Перша київська гімназія, що містилася в будинку на Бібіковському бульварі (тепер — т. зв. жовтий корпус Київського університету на бульварі Шевченка, 14). Гімназію закінчив у червні 1912 року з золотою медаллю.

Перша київська гімназія, утворена 1809 року на базі Головного народного училища — початкового (підвищеного типу) навчального закладу, заснованого 1789 року, в 1811 році отримала права «з особливим статутом», згідно з яким вихованці, які закінчували її, ставали «дійсними студентами університету». Про цю гімназію залишило письмові свідчення немало її вихованців, серед яких є таке, що належить перу російського письменника Костянтина Паустовського: «Я навчався разом з Булгаковим в Першій київській гімназії. Основи викладання й виховання в цій гімназії були закладені хірургом і педагогом Пироговим. Можливо, через це Перша київська гімназія й виділяється за складом своїх викладачів із сірого списку решти класичних гімназій Росії. Із цієї гімназії вийшло багато людей, причетних до науки, літератури й особливо до театру» [3].

[2] Оригінал свідоцтва зберігається в родинному архіві Марковських (м. Суми, вул. Дзержинського, 18, кв. 56).

Ще на іншому місці той же К. Г. Паустовський дав розширену оцінку київських гімназій взагалі: «З київських гімназій того часу вийшло багато людей, що прославились згодом у різних галузях, але головним чином у галузі мистецтва. Ось їх короткий перелік (дуже неповний): польські письменники Івашкевич, Парандовський і Бжехва, режисери Барсенєв і Таїров, російські письменники Михайло Булгаков і Ромашов, поет і співак Вертинський, актори Кузя і Хмара, композитор Лятошинський, політичний діяч і революціонер Луначарський. І навіть такі незвичайні авантюристи, як убивця Столипіна Багров і внук сербського короля Кара-Георгій. Ніхто із дослідників суспільних явищ не зацікавився цим фактом, зігнорувавши ним, і навіть не намагався з'ясувати його причини. Про це почасти можна пошкодувати. Очевидно, в характері тодішнього київського життя, в театральних і літературних традиціях міста, в самій його південній мальовничості й — хтозна,— можливо, навіть у блискові й свіжості київських весен і в пишному цвітінні київських каштанів містилися, як тоді казали, якісь «флюїди», що народжували підвищений потяг до мистецтва»[4]. К. Г. Паустовський, звичайно, не говорить про те, що російськомовна Перша імператорська класична гімназія у Києві, як і всі інші сім київських гімназій, мала своїм завданням прищеплювати вихованцям імперський дух, скеровувати їх на вірнопідданське служіння «царю й отечеству», вирощувала в них зневажливе ставлення до української мови, культури, історії, цілковите ігнорування національних інтересів українського народу.

З одного боку, така тема була «неактуальною» в ті часи (1962—1963 рр.), коли К. Г. Паустовський занотував процитовані вище думки про київські гімназії початку XX ст., з другого ж,— К. Паустовський, власне, й не міг акцентувати на дразливих «українських» питаннях, бо він сам став виявом того імперського виховання. Звідси і його неприйняття подій 1917—1919 рр., пов'язаних з українським державотворенням (ні в жовтоблакитному, ні в червоному варіантах). Напівукраїнець з походження, як сам він себе називає, напівполяк, як він себе не називав, К. Паустовський, як ті росіяни, євреї, українці, яких він перелічив у далеко неповному списку випускників київських гімназій, пішов у російську культуру.

Крім Б. Лятошинського, що у 20-х роках повернувся обличчям до української музики, не назвав К. Паустовський нікого з діячів української культури, що пройшли школу київських гімназій, згодом — Київського університету і після лютого 1917 та особливо січня 1918 року зробили свій ідейний вибір на користь незалежної України. Це М. Зеров, П. Филипович, О. Бургардт, П. Рулін, С. Савченко, Б. Якубський, О. Дорошкевич, В. Василько та багато інших. Змоги немає тут усіх їх перелічити. Серед них був і Євген Михайлович Марковський.

К. Г. Паустовський у своїй «Повісті про життя», власне, у першій її книзі — «Далекі літа» (опублікованій уперше 1946 року), один раз згадав про Є. М. Марковського, не називаючи його, однак, з імені. Ось це місце в розділі «Вода з ріки Лімпопо»: «Ми приставали до викладача географії Черпунова[5], щоб він дозволив нам покуштувати води з Мертвого моря. Нам хотілося дізнатись, чи насправді вона така солона. Але покуштувати її Черпунов не дозволив [...] Черпунов завжди притягував на уроки всілякі диковинки. Найбільше він любив приносити пляшки з водою. Він розказував, як сам набирав нільську воду поблизу Каїра.

[3] *Паустовский К.* Булгаков и театр // *Паустовский К.* Собрание сочинений в девяти томах. Том VII.— М., 1983.— С. 520. М. Булгаков не був однокласником К. Паустовського, бо вступив до гімназії у 1901 р. і закінчив її 1909 року, тобто на три роки раніше.

[4] *Паустовский К.* Ярослав Ивашкевич // Паустовский К. Собрание сочинений в девяти томах. Т. VII.— М., 1983.— С. 533.

[5] К. Паустовський помилився: насправді прізвище вчителя географії у першій київській гімназії було Черкунов (Микола Трохимович, 1844—1905). Див.: Столетие Киевской первой гимназии. Т. I. Именные списки и биографии должностных лиц и воспитанников гимназии.— К., 1911.— С. 207—208.

— Дивіться,— він збовтував пляшку,— скільки в ній намулу. Нільський намул багатший за алмази. На ньому розквітнула культура Єгипту. Марковський, поясни класові, що таке культура.

Марковський вставав і говорив, що культура — це вирощування хлібів, ізюму та рису.

— Глупство, але схоже на правду! — зауважував Черпунов і починав показувати нам різні пляшки» [6].

Оцей вислів «Глупство, але схоже на правду» був улюбленою приповідкою викладача Черпукова, яку він промовляв у випадках задоволення з відповіді, і ніяк не є поганою оцінкою знань одного з найкращих учнів класу. (Про те, що К. Паустовський і Є. Марковський були однокласниками, засвідчено в кн.: Столетие Киевской первой гимназии. Т. І. Именные списки и биографии должностных лиц и воспитанников гимназии.— К., 1911.— С. 513.)

Закінчивши гімназію, Є. М. Марковський того самого 1912 року вступив на історико-філологічний факультет університету св. Володимира, на слов'яно-російське відділення. 20 вересня 1917 року факультетська рада на своєму засіданні зарахувала студентові Є. М. Марковському вісім півріч, під час яких він прослухав усі належні курси, брав участь в обов'язкових з його спеціальності практичних заняттях, успішно склав іспити, встановлені для зарахування восьми півріч, подав курсову роботу, внаслідок чого Є. М. Марковського було визнано таким, що виконав усі завдання, передбачені правилами про зарахування півріч. Свідоцтво датоване 10/23 жовтня 1917 року [7].

Про дальші три роки Є. М. Марковського не все відомо. Принаймні у дипломі про закінчення ним Інституту народної освіти ім. М. Драгоманова (колишній університет) у 1922 році сказано, що Є. М. Марковський, «закінчивши в 1912 році Київську І-у гімназію, восени того ж року вступив до бувш. Київського університету, на історико-філологічний факультет, слов'яно-руський відділ, де перебував до весни 1917 року. В лютому 1922 р. зараховано його до Вищого інституту народної освіти на факультет професійної освіти, в групу закінчуючих, де перебував до 1 травня 1922 р.» [8]. В документі стверджено, що Є. М. Марковський «прослухав повний курс наук згідно з планами навчання у згаданих вищих шкільних закладах, склав іспити» (далі перелічуються такі спеціальні курси: історія літератури південної та західної Русі 15—18 століть, історія нової української літератури, історія української мови); виконав практичні студії з українського й російського письменства, російської мови та слов'янської філології; написав працю на тему: «Полтава» Пушкіна» — усе без винятку з оцінками «вельми задовольняюче»; другу його працю — на тему «Російська [9] вертепна драма» — нагороджено 1917 року золотою медаллю. 17 червня 1922 року факультетська комісія присудила Є. М. Марковському вчений ступінь кандидата філологічних наук. Диплом видано 16 серпня 1922 року за № 27.

Вчений ступінь кандидата філологічних наук згодом, у 30-х роках, коли в СРСР було запроваджено нову систему присудження вчених ступенів, не було підтверджено. А нової дисертації Є. М. Марковському не довелося захистити.

У зв'язку з наведеним вище документальним свідченням про те, що з жовтня 1917 до лютого 1922 рр. Є. М. Марковський не навчався у Київському університеті і в його спадкоємцеві — Вищому інституті народної освіти ім. М. Драгоманова, постає запитання: а де ж був і що робив у цей час Є. М. Марковський? Мабуть, на це запитання йому не раз доводилось давати «кому слід» якусь відповідь. Принаймні в автобіографії, написаній 1948 року, про період 1917—1919 рр. не згадано

[6] *Паустовський К.* Повість про життя.— К., 1961.— С. 82—83.
[7] Оригінал зберігається в родинному архіві Марковських.
[8] Оригінал диплома зберігається в родинному архіві Марковських.
[9] У роки першої світової війни термін «Україна» був категорично заборонений російським царизмом.

жодним словом. Як свідчить дружина, в родині це була заборонена тема для обговорення. Їй відомо тільки те, що у 1918—1919 рр. її майбутній чоловік був «десь на Поділлі». Знаючи, що Поділля у цей час контролювалося Українською Центральною Радою, урядом гетьмана П. Скоропадського і Директорією, не важко здогадатися, що Є. М. Марковський міг працювати там у якихось культурних чи освітніх структурах.

Про свій трудовий стаж Є. М. Марковський розповідав у написаній 1948 року автобіографії так: «На науковій і викладацькій роботі працюю з 1920 р., викладаючи українську та російську мови й літературу в школах різного типу»[10]. З 1 січня 1920 р. він працював науковим співробітником Комісії для складання словника живої української мови при Українській академії наук до ліквідації цієї комісії (1927 р.). З 22 жовтня 1921 року до 1 жовтня 1926 р. викладав українську мову в Київському інституті народного господарства (у 1924/25 та 1925/26 навчальних роках завідував тут кабінетом українознавства та української мови, був відповідальним керівником курсу української мови, опікуючись працею чотирьох асистентів). Цю посаду Є. М. Марковський залишив через те, що з 1 жовтня 1926 р. викладання української мови в КІНГу було припинено, «зважаючи на неасигнування коштів на заняття з української мови»[11].

У 1926—1933 рр. Є. М. Марковський працював у Бібліотеці ВУАН[12], де завідував відділом комплектування і був ученим секретарем. «Влітку 1933 року,— згадує донька Є. М. Марковського лікар Галина Євгенівна Марковська,— Євгена Михайловича відрядили на допомогу селу бухгалтером в колгосп. Поки він працював на селі, його звільнили з роботи секретаря Бібліотеки ВУАН. Була така напружена обстановка, що знайомі навіть не радили йому повертатись до Києва. Євген Михайлович все ж повернувся, бо не почував за собою ніякої провини, але роботи не зміг знайти і тому змушений був у її пошуках виїхати з Києва. Тим часом дружину з дочкою переселяють в іншу, маленьку кімнатку в комунальній квартирі».

Можна собі уявити, чого набачився «бухгалтер» Є. М. Марковський в українському селі під час голодомору.

Період роботи в Бібліотеці ВУАН, принаймні у 1926—1929 рр., був плідним для Є. М. Марковського. Адже тоді він підготував до друку і видав свою першу і єдину книжку «Український вертеп. Розвідки й тексти» (Випуск 1.— К., 1929), з якою тривко увійшов у філологічну науку.

У передмові до книжки тридцятип'ятирічний дослідник Є. М. Марковський писав: «Першим випуском «Українського вертепу» Етнографічна Комісія Української Академії Наук починає цілу низку видань, українській народній драмі присвячених. Мета цих видань — в окремих серіях зібрати всі друковані і недруковані матеріали, що стосуються до кожного виду народної драми, серед яких найчільніше місце, безперечно, належить вертепові. Цей вид народної творчості являє цікаву контамінацію книжних і народних елементів, має безперечні, хоч, може, і не завсіди ще як слід вивчені, зв'язки із стародавньою західноєвропейською містерією і довгу літературну історію, перші безсумнівні вказівки на яку маємо вже для половини XVII ст. і яка ще й досі не сказала свого останнього слова»[13].

Побудником для здійснення цього видання була певна актуальність теми, зумовлена живучістю цього виду народного театру в Україні. Автор так і пише: «Правда, вже більш як сорок років тому, ще у 80-х роках минулого століття, чули ми голоси про те, що вертепна драма на

[10] Оригінал автобіографії зберігається в родинному архіві Марковських.
[11] Оригінал довідки зберігається у родинному архіві Марковських.
[12] Тепер — Центральна наукова бібліотека ім. В. І. Вернадського Академії наук України.
[13] *Марковський Євген.* Український вертеп. Розвідки й тексти.— К., 1929.— С. III. Далі при цитуванні: «Український вертеп», номер сторінки — в тексті.

Україні вже вмирає. Проте минули бурхливі роки світової війни і великої революції, соціальне й культурне обличчя українського села кардинально змінилося, а вертепна драма, як про це свідчать останні записи, ще й досі не вмерла» («Український вертеп», с. III).

Автор не міг знати, що незабаром, у 30-х роках, тоталітарна система докорінно знищить вертеп в українському селі, знищуючи всю українську народну культуру.

До першого випуску «Українського вертепу» учений включив тексти Сокиринського вертепу з відповідними варіантами, Славутинського вертепу в записах В. Мошкова (1897 р.) та В. Пруса (1928 р.), Батуринського вертепу в записі Ю. Жалковського (кінець XIX ст.) і Хорольського вертепу в записі членів Хорольського краєзнавчого гуртка при Хорольському окружному музеї (1928 р.). За винятком Сокиринського вертепу, що був відомий у науці з середини XIX ст., всі інші матеріали подавалися до друку вперше у збірнику, укладеному Є. М. Марковським.

Про широку наукову перспективу започаткованого видання автор першого випуску зазначив: «В дальших випусках, українському вертепові присвячених, маємо на увазі подати передрук усіх раніше виданих текстів, бібліографію вертепної драми і покажчик прізвищ, імеиів та предметів цілого видання» («Український вертеп», с. III).

А про характер першого випуску «Українського вертепу» сам автор каже так: «Усі видані в цьому першому випускові тексти з відповідними вступними статтями до них спочатку малося на думці друкувати в окремих книжках «Етнографічного вісника», і вже згодом, коли всі матеріали виготувані були до друку, вирішено було зібрати їх в окремому збірникові, вертепній драмі присвяченому, і таким чином покласти початок тим виданням матеріалів і розвідок з народної української драми, про які мова була вище. Цим, власне кажучи, і пояснюється сама форма цього видання — відсутність одної вступної до всіх текстів статті, замість якої подано окремі статті до кожного тексту, що разом із цим текстом творять одну цілість. Цим пояснюється також і розмір самих статтів — пересічно $1\frac{1}{2}$ — 2 арк., як того вимагала спочатку редакція «Етнографічного вісника». В основі всіх поданих у цьому першому випускові вступних до текстів статтів лежать відповідні частини великої роботи авторової про вертепну драму, за яку він 1917 р. дістав від Київського університету золотого медаля. Проте в зв'язку з новими матеріалами і пізнішими записами ці розділи довелося переглянути і де в чому відсвіжити» (Український вертеп, с. IV).

Автор подякував усім, хто так чи інакше допомагав йому працювати й видати матеріали першого випуску збірника «Український вертеп», на першому місці назвавши свого батька М. М. Марковського, далі — В. Мошкова, Ф. Р. Штейнгеля, С. І. Маслова, В. І. Маслова, П. І. Руліна, С. Г. Кондру, В. П. Петрова, С. Т. Якимовича, виділивши з-поміж них академіка А. М. Лободу, що був першим керівником цієї роботи ще під час навчання Є. М. Марковського в Київському університеті.

Таке наукове оточення (а в цьому списку імен бачимо блискучих українських учених — філологів і театрознавців) не могло не позначитись на рівневі виконання роботи. Бачимо, яку широчезну літературу, які величезні документальні джерела опрацював молодий учений. Який далекий контекст європейської, світової народної, зокрема лялькової, драми притягає учений для з'ясування національної специфіки української лялькової драми.

Коли ця праця з'явилася друком, на неї встиг відгукнутися рецензією на сторінках журналу «Україна» (1930, кн. 5—6, с. 184—187) тільки один, тоді молодий, російський учений, учень академіка В. М. Перетця, професор Ленінградського університету, відомий уже в той час і згодом своїми українознавчими дослідженнями, Ігор Петрович Єрьомін. Привітавши це видання як загалом цінне для фольклористики, рецензент відзначав, що принципи видання, а саме — точне відтворення текстів аж до всіх орфографічних особливостей, тобто до іншого запису,

заперечень не викликали і не розходились з вимогами тогочасної фольклористики. І тільки спосіб видання Сокиринського, або Галаганівського, вертепу рецензент не визнав доцільним. Він вважає, що видавці як писаних, так і усних пам'яток повинні дотримуватись певної єдності у способах видання і певних елементарних правил, які давно вже встановлені у науці і доцільності яких поки що ніхто не заперечував. «Інакше кажучи, Є. Марковський допустився дуже значної з погляду видання пам'яток писаної літератури методологічної помилки: до тексту одного типу редакції підведено варіанти з тексту тієї ж редакції, але зовсім іншого типу, це по-перше. А по-друге, до тексту одної редакції варіанти взято з тексту іншої редакції, та ще в додачу літературного походження. Такі способи видання, вже не кажучи про те, що вони методологічно не витримують критики,— не тільки не полегшують, а, навпаки, зовсім-таки утруднюють читання тексту. Читач волітиме краще безпосередньо удатися до книжки, наприклад, М. Маркевича, аніж плутатися в нетрях громіздкого критичного апарату, до того ж ускладненого в Є. Марковського варіантами і часто тільки орфографічного характеру. Мені здається, що було б доцільніше, та й для читача зручніше, якби Є. Марковський передрукував повний текст Маркевича паралельно з Галаганівським (en régard), як два типи одної й тої самої редакції, а з другого боку, опублікував би так само повно і текст І. Щербини, як зовсім окрему редакцію, хоч і близьку до вертепів Галагана та Маркевича» [14].

У переконливості аргументів І. П. Єрьоміну важко відмовити. Але це була критика не самого тільки Є. М. Марковського. Це була критика й тих, хто стояв близько до Є. М. Марковського, консультуючи його. Все це свідчить про невиробленість тодішньої української фольклорної текстології. Думки І. П. Єрьоміна були плідними для майбутнього. А збірник, підготовлений Є. М. Марковським, з часом набув значення хрестоматії, без нього дослідження українського вертепу було б надто уповільнене.

І. П. Єрьомін, як рецензент, звернув особливу увагу на великі передмови до кожного з текстів, вважаючи, що в тих передмовах «знаходимо докладні відомості про друковані тексти, детальний опис вертепного ящика та ляльок, якщо вони збереглися, порівняння з подібними варіантами і ін.» [15]. Автор рецензії шкодує, що досі не було повністю опубліковано спеціальну велику працю Є. М. Марковського про вертепну драму, закінчену ще 1917 року. Особливо цікавою йому здалася передмова до Сокиринського вертепу, бо в ній автор «зачепив деякі питання загального характеру, зокрема питання і досі остаточно не розв'язане, а саме про час, коли виникла вертепна драма» [16]. На думку І. П. Єрьоміна, Є. М. Марковський, критично переглянувши дані про вертеп, наведені польським етнографом Еразмом Ізопольським у його праці «Вертепна драма про смерть», опублікованій у польському журналі «Атенеум» 1843 року, а також порівнявши переказаний ним зміст та описану ним триповерхову вертепну скриню з даними новішої фольклористичної літератури (Еремич, Романов, Шейн), «прийшов до висновку, що Ізопольський не тільки бачив вертепну драму на власні очі, а й описав її, як на свій час, досить докладно» [17]. І. П. Єрьомін виступає союзником Є. М. Марковського в полеміці з І. Я. Франком, який у своїй праці «До історії українського вертепа XVIII в.» (1906) піддав нищівній критиці публікацію Е. Ізопольського, вважаючи її чистісінькою фальсифікацією і містифікацією, закинувши у відсутності належної критичності таким визначним російськи ученим, як М. С. Тихонравов, брати Веселовські,

[14] Україна, 1930, кн. 5—6.— С. 185—186.
[15] *Там же*.— С. 186.
[16] *Там же*.— С. 186.
[17] *Там же*.— С. 186; І. П. Єрьомін, як і багато інших дослідників, неправильно називає працю Е. Ізопольського: «Досліди народних переказів», хоч насправді, це назва рубрики в журналі «Атенеум». Назва ж праці Є. Ізопольського — «Вертепна драма про смерть».

П. О. Морозов і В. М. Перетц, а також П. Т. Житецькому польським ученим М. Вісьнєвському та К. В. Вуйціцькому, які сприйняли, мовляв, на віру твердження Е. Ізопольського. Під впливом праці І. Франка М. І. Петров згодом навіть відмовився від попереднього свого погляду, визнавши дані Е. Ізопольського не вартими уваги. Безапеляційно до Франкових тверджень приєднався й М. С. Возняк. Отже, Є. М. Марковський, заперечивши твердження самого І. Я. Франка з його винятково високим науковим авторитетом, виступив справжнім новатором.

Але І. П. Єрьомін переконливо не погоджується з Є. М. Марковським у тій частині його вступної статті, де він, як і І. Я. Франко, вважає вигадкою твердження Е. Ізопольського про бачену ним у Ставищах вертепну скриню з написом «Року Христусового 1591 збудовани» і приймає тільки перше документальне свідчення про виготовлення вертепу у Львові в 1666 році як дату, від якої слід починати родовід українського вертепу. «Вважаючи за вигадку звістку про вертеп 1591 року, що її навів Ізопольський, Є. Марковський тим самим суперечить сам собі: у нас нема абсолютно ніяких підстав гадати, що Е. Ізопольський, «досить докладно» описавши вертеп, що його сам бачив, лише в однім випадку дозволив собі дивну «фантазію»: піддурити вчений світ фальсифікованим виписом. Існування вертепу в 1591 р. видається Є. Марковському неймовірним. Чому? А тому, що Є. Марковський, як і його попередник, питання про виникнення вертепу (ящика) плутав з питаннями про виникнення вертепної драми, очевидно, не припускаючи, що вони виникли не в той самий час. Тим часом, чому не можна припустити, що вертеп і на Україні з'явився незалежно від драми і раніш за неї. Коли б ми прийняли таку гіпотезу, то нам не довелося б безвинно звинувачувати Ізопольського, з одного боку, а з другого — сушити собі голову над поясненням того факту, що вертепна драма якнайтісніше зв'язана, що вже і встановлено, з теорією і практикою шкільного театру XVIII ст.» [18],— пише І. П. Єрьомін.

Можна було б так широко не цитувати рецензії І. П. Єрьоміна, якби вона, опублікована у виданні, що раніше було важкодоступне навіть для дослідників (оскільки журнал «Україна» десятиліттями був «заарештований» у спецфондах наукових бібліотек), не була обійдена тими, хто до сучасного дослідника П. Ю. Федаса писав про вертеп після Є. М. Марковського. Наукова полеміка І. П. Єрьоміна з Є. М. Марковським аж ніяк не зменшує наукової цінності доробку останнього в ювілейній статті про нього. Ідеться про встановлення істини. А І. П. Єрьомін своїми міркуваннями про початок вертепу на Україні наблизився до неї найбільш з-поміж усіх учених, що писали про вертеп до і після нього. Адже за збігом обставин дата — 1591 рік є початком відліку українського шкільного театру, що виник на Україні наприкінці XVI століття у вигляді декламацій, тобто задовго до того, як з'явилася розвинена українська шкільна драма [19].

Є. М. Марковський же своєю працею наблизив з'ясування цих питань.

На жаль, рецензія І. П. Єрьоміна на книжку Є. М. Марковського була єдиною. Наступили часи, коли подібна наукова полеміка, як і подібні праці, тоталітарній владі були непотрібні і визнані шкідливими.

(Закінчення в наступному номері)

Київ

Ростислав ПИЛИПЧУК

[18] *Там же.*— С. 187.

[19] Див.: *Пилипчук Р.* Українському театрові — 400 років // Український театр.— 1991.— № 6.— С. 6—8.

ISSN 0130—6936. Нар. творчість та етнографія, 1994, № 1

ЗА МИСТЕЦЬКИМИ ЗАПОВІТАМИ ВАСИЛЯ АВРАМЕНКА

(Про хореографічну діяльність Володимира Лібовицького)

Як відомо, найвизначніший український етнохореограф Василь Авраменко (22 березня 1895 — 6 травня 1981) почав глибше цікавитися українськими народними танцями, працюючи в Києві у Театрі Миколи Садовського ще до Першої світової війни. Його танцювальний талант на повну силу розгорнувся в таборі інтернованих вояків УНР у м. Каліш Познанського воєводства у Польщі, де він у 1921 р. заснував Школу українського національного танцю та Товариство відродження українського танцю, яке вже в перший рік свого існування мало 123 члени [1].

У 1922 р. він здійснив із своїм каліським танцювальним колективом величаве турне по Галичині та Волині, метою якого було ознайомлення місцевого населення з українськими народними танцями. Це турне пробудило у глядачів небувалий раніше інтерес до українських народних танців. В Західній Україні, немов гриби після дощу, почали з'являтися школи українських національних танців. Їх засновником був сам Василь Авраменко. Перша така школа виникла ще у 1922 р. у Львові, пізніше в 1923 р.— у Луцьку, Рівному, Крем'янці, Александрії та Межиріччі; в 1924 р.— у Холмі та інших містах [2]. В них близько п'ятисот хлопців і дівчат під вмілим керівництвом В. Авраменка здобуло солідну хореографічну освіту й навчалося танцювати основні українські танці. Майже кожен випускник школи поширював вивчені танці у своїй місцевості, отже захоплення українськими танцями стало в Західній Україні загальнопоширеною модою. Василь Авраменко зумів прищепити любов до українського танцю, не лише українцям, але й представникам інших національностей, що жили в Україні. Покажемо це на прикладі Волинського чеха Володимира Лібовицького, який завдяки школі В. Авраменка став одним з найвизначніших чеських балетмейстрів і на все життя залишився вірним українському танцеві [3].

Володимир Лібовицький народився 10 листопада 1906 р. в с. Новинах Млинівського району Ровенської області, куди його предки переселилися 1870 р. із західної Чехії. В дитинстві на його виховання найбільший вплив мала мати — чешка, яка народилася і виростала в українському середовищі і в нову чеську сім'ю принесла із собою український дух. У своїй рукописній біографії Лібовицький писав: «Взимку під час довгих вечорів до нашої хати сходилися українські дівчата прясти, оскільки в нас була велика лампа, було світло. Мама їх радо приймала, тому що й сама тонко пряла й гарно вишивала. Всі разом співали. Мати співала чудово. Вона навчала українських пісень і танців сільську молодь... Коли мені батько заборонив читати книжки, я знайшов замилування в танцях і піснях своєї мами. А тут був початок мого інтересу до театру. Кожна народна пісня була для мене відкрит-

[1] Ось як описує школу Авраменка С. Наріжний за спогадами її учня І. Зубенка: «В. Авраменко прибув до табору в Каліші в лютому 1921 р. Тут він по згоді з культурно-освітнім відділом 3 дивізії заклав школу національного українського танцю, куди вступали учнями старшини й козаки... Затанцював скоро увесь табір. Танцювали в перервах між лекціями, танцювали в черзі за обідом, за квитками до театру і т. д.; танцювали на подвір'ю, в бараках, танцювали старшини і навіть генерали.. Авраменко не тільки вчив — він творив. В травні 1921 р. Авраменко зі своєю школою демонстрував уже український танок в таборовому театрі. Його виступи фільмували... А в жовтні 1921 він почав об'їздити й інші табори інтернованих... Пізніше виїздив на гастролі до Лодзі й Острова Познанського. В грудні 1921 р. Авраменко виїхав з табору до Кракова, але початe ним у таборах діло не завмерло — хореографічна праця серед інтернованих продовжувала розвиватися і далі») Наріжний. С. Українська еміграція.— Прага, 1942.— С. 45).

[2] *Там же.*— С. 313.

[3] Детальніше про життя і художню творчість В. Лібовицького див.: Смотер Р. (Мушинка М.). Розмова з Володимиром Лібовицьким. Дружно вперед.— Пряшів. 1976.— № 10.— С. 26—27. *Його ж.* Володимир Лібовицький.— *Там же.— 1985.*— Ч. 2.— С. 11—11; *Мушинка М.* Володимир Лібовицький // Український календар на 1986 рік.— Варшава.— С. 172, 176. Дану статтю написано на підставі рукописного архіву В. Лібовицького, що знаходиться у автора.

тям: були в ній любов і сум, радість і журба, одним словом — життя. Дуже скоро я опанував усі танці, що нас мати вчила»[4].

Першим танцем, який засвоїв молодий чеський хлопець, був український гопак. В одному з листів до мене В. Лібовицький писав: «В моєї матері був неабиякий педагогічний хист; вона виводила чудові мелодії, під які ми, діти, захоплено танцювали. Від неї я перейняв і народні звичаї та традиції з трьох четвертин українські, любов до української літератури та України взагалі»[5]. В отакому чесько-українському середовищі минало його дитинство.

В 1922 р. родичка Володимира з Мирогощі Лідія Валова (з роду українка — Дубина), тонкий знавець мистецтва, взяла його у м. Рівне на концерт ансамблю інтернованих вояків УНР Дмитра Котка, яким 16-річний чеський хлопець був захоплений. «Тут вирішилась дальша моя життєва доля,— згадує Лібовицький у своїй автобіографії.— Я мушу йти в театр! Народні костюми, пісні, танці, світло,— все це зачарувало мене»[6].

В 1923 р. Лідія записала Володимира в танцювальну школу Василя Авраменка, яка щойно відкрилася в Рівному і сама платила за нього шкільну таксу. В. Лібовицький усім своїм єством поринув у вир українського танцю. В згадуваній вже автобіографії він писав: «Авраменко був великим митцем, який з неабиякою майстерністю навчав нас українських танців. Він їх обробляв у форми, давав їм назви, опрацював термінологію кроків і фігур, що було дуже важливим. В його школі я вперше зрозумів, що таке хореографія, як розвивається народний і національний танець, як танець можна творити, тобто як його творив народ... Авраменко вмів точно відокремити народний танець від салонного, народну пісню від пісні літературного походження. Він не переносив штучних «коктейлів» — об'єднання кроків і фігур із танців різних народів, які так засмітили післявоєнну хореографію»[7].

Побачивши в 17-річному юнакові винятковий талант до танцю, В. Авраменко радив йому продовжувати навчання в якійсь чеській балетній школі, однак батько-селянин і чути про це не хотів. Він хотів мати із сина господаря, якому міг би передати своє майно. Тому він послав його на навчання до сільськогосподарської школи у Великих Опатовіцях у Моравії. В. Лібовицький, стиснувши зуби, закінчив цю школу. В програмі заключного вечора, на якому був присутній і визначний чеський артист та режисер Карел Колар (1882—1947) він виступив із сольним танцем та віршем. Виступ студента дуже сподобався Колару. Вітаючи його з успіхом, він зауважив: «Ви, молодий чоловіче, хочете стати землеробом? Тим може бути кожен, однак митцем не кожен може стати. Ви зроджені для сцени!»

Таке визнання від визначного представника театрального мистецтва лише утвердило давнє рішення Лібовицького стати артистом. Повернувшись до батьків в Україну, він анітрохи не виправдав сподівань батька і, не діставши його згоди на продовження навчання у балетній школі, на початку 1928 р. втік із дому. В Закопанному він таємно перетнув польсько-чехословацький кордон (на лижах) і, не маючи грошей на поїзд, на лижах подався у Прагу, де за рекомендацією К. Колара записався у балетну школу примабалерини Єлизавети Нікольської.

Щоб утриматись у школі, В. Либовицький від першого курсу заробляв гроші продаванням газет. На другому курсі він вже за гонорар систематично виступав на сцені найбільшого празького театру — Велика оперета. Визначніші балетні ролі він виконував і на сцені празького Театру на Виноградах, де балетну групу очолювала його учителька Нікольська. Після одного із спектаклів 1933 р. директор Словацького національного театру у Братіславі запропонував йому місце соліста на

[4] *Libovický V.* Můjživotopis. Рукопис.— С. 1–2. (Тут і далі переклад з чеської мови мій.— *М.М.*).
[5] Лист від 20 листопада 1976 р.
[6] *Libovický V.* Můj životopis.— S. 3.
[7] *Там же.*

першій сцені Словаччини. Учень В. Авраменка став одним з найпопулярніших танцюристів Чехо-Словаччини.

Від 1934 р. його доля була пов'язана із братіславським Словацьким національним театром, на сцені якого він створив цілий ряд визначних балетних образів. Наприклад, у балеті О. Недбала «Із казки у казку» йому довелось виконати чотири різні ролі. У Празі і Братіславі він виступав переважно в чеських і зарубіжних операх Б. Сметани, А. Дворжака, П. І. Чайковського, Ж. Бізе, Дж. Пуччіні, Дж. Верді, Ш. Гуно та багатьох інших. Час від часу він гастролював і за кордоном, зокрема у Відні. З успіхом він випробував свої сили і як режисер. Щоб пізнати балетне мистецтво різних народів, він часто проводив польові дослідження з метою вивчення народних танців. Наприклад, коли він 1935 р. у Словацькому національному театрі ставив оперу болгарського композитора П. Владигерова «Цар Калоян», поїхав до болгарських студентів у Брно, від яких записав цілий ряд болгарських танців, які з успіхом залучив у оперу. Готуючи «Словацькі народні танці», він побував на Детві, в Ліптові та інших регіонах.

Паралельно з працею у Словацькому національному театрі В. Лібовицький займав посаду асистента у балетній школі Е. Фухсової. В 1937 р. йому, як митцеві, що добре володів українською мовою і мав досвід з праці передових чеських і словацьких театрів, було запропоновано місце художнього керівника Земського театру в Ужгороді. Ужгородський театр на той час був у повному розладі. В ньому панувала анархія. Погане матеріальне забезпечення, недостатня фахова підготовка артистів, не вирішене мовне питання та багато інших проблем довели до того, що театр фактично перестав існувати. В. Лібовицький запровадив у театрі суворий режим, згідно з яким артисти паралельно з вивченням п'єс мали виконувати фізкультурні, голосові та мовні вправи. Значну увагу він приділяв національному вихованню артистів. Він наполягав на запровадженні української літературної мови у театр, однак антиукраїнські елементи у керівництві кооперативної спілки, яка фінансувала театр, наполягали на російській та «карпаторуській» мовах.

Перші прем'єри В. Лібовицького, поставлені українською мовою, викликали захоплення публіки й критики, але велике незадоволення керівництва кооперативної спілки, яка без згоди і відома директора та художнього керівника, звільнила з театру всіх артистів — прихильників української мови. В. Лібовицький доклав немало зусиль та енергії, щоб скасувати це самовільне рішення, однак, не добившись повернення звільнених артистів у театр, він і сам відійшов з театру.

Звільнившись від праці в театрі, він у 1938 р. заснував в Ужгороді приватну балетну школу для талановитої закарпатоукраїнської молоді. Події наступних місяців, зокрема загальна мобілізація та окупація Закарпаття хортіївськими фашистами, не дозволили йому розгорнути навчання так, як він планував. Мадьяри разом з іншими культурно-освітніми установами ліквідували і балетну школу В. Лібовицького.

Восени 1938 р. Лібовицький переселився з Ужгорода в Хуст, де було засновано український професіональний театр «Нова сцена» під керівництвом Юрія Шерегія, Л. Лібовицького було прийнято на посаду головного режисера і хореографа театру. На «Новій сцені» В. Лібовицький поставив (як режисер та хореограф) такі п'єси як «Отаман Хмара» Ю. Горліс-Горського, «Марусю Богуславку» М. Старицького, «Запорозький скарб» В. Ванченка, «Закарпатські народні танці», «Циганські танці» та ряд інших. До найуспішніших його постановок належить, однак, драматична поема О. Олеся «Над Дніпром», що її було присвячено 60-річчю від дня народження цього визначного українського поета. На її прем'єрі був присутній і сам автор.

Та справжнім шедевром театрального мистецтва мала бути інсценізація поеми Т. Г. Шевченка «Гайдамаки», присвячена 125-річчю від дня народження найбільшого українського поета. В. Лібовицький був автором її драматизації, інсценізації, режисером і хореографом. Прем'єру цієї п'єси було призначено на 14 березня 1939 р., про що спові-

щали афіші, розклеєні по цілому місту. Однак саме в той день угорські війська окупували і західну частину Закарпаття, отже прем'єру було відмінено і вона, на превеликий жаль, вже ніколи не здійснилася. Безслідно пропала і кіноплівка її генеральної репетиції.

Кожна постановка В. Лібовицького містила у собі щось нове, оригінальне. Він ніколи не намагався копіювати інших режисерів, а йшов у мистецтві своїм власним шляхом. Свідомо підбирав маловідомі або важкі п'єси, які рідко ставилися на сцені.

Крім того, він систематично вивчав закарпатоукраїнські танці у найвіддаленіших селах Закарпаття, мотиви яких він часто залучав у свої постановки.

Після скасування «Нової сцени» у Хусті В. Лібовицький повернувся до Праги. Тут його колишня учителька Є. Нікольська запропонувала йому підготувати з Празьким балетом слов'янські танці для міжнародного фестивалю у швейцарському місті Люцерні. В. Лібовицький обрав для своєї постановки українські танці, насамперед закарпатські, якими хотів привернути увагу світової громадськості до угорської окупації Закарпаття. Постановка В. Лібовицького під назвою «Українська сюїта» на міжнародному конкурсі здобула великий успіх. В. Лібовицький став героєм люцернського фестивалю і йому тут же було запропоновано місце режисера і хореографа оперного театру в Цюріху. Не маючи змоги повернутися на батьківщину, окуповану гітлерівськими військами (де на нього було видано ордер на арешт), В. Лібовицький охоче прийняв запропоновану йому посаду. Пізніше він став солістом та режисером оперного театру в Женеві та гастролював у багатьох інших театрах Швейцарії. У Швейцарії він поставив десятки опер та балетів, між іншим і славну оперу В. Сметани «Продана наречена».

У Швейцарії його застала Друга світова війна. Як патріот, відданий своїй батьківщині, В. Лібовицький не міг залишитися осторонь політичного руху. Він тісно співпрацював із чеським робітничим товариством «Табор», фізкультурною організацією «Сокол», Чехословацьким Червоним хрестом, допомагав політичним біженцям, що знайшли притулок у нейтральній Швейцарії або через Швейцарію йшли на допомогу Франції. Засновував самодіяльні художні колективи, з якими ставив концерти головним чином у таборах.

Особливо тісною була його співпраця з польською дивізією, яку після поразки Франції було інтерновано в Швейцарії. У 1942 р. при допомозі командування Другої польської дивізії В. Лібовицький заснував польський табірний театр, з яким дав 160 концертів в різних таборах Швейцарії. Під час концертів В. Лібовицький зав'язав стосунки з інтернованими солдатами різних національностей, в тому числі і з радянськими солдатами, серед яких переважали українці [8].

Наприкінці 1944 р. В. Лібовицького було покликано в Англію, де він вступив у Чехословацьку армію, в лавах якої зі зброєю в руках воював проти нацизму.

В 1945 р. він повернувся на батьківщину і, демобілізувавшись з армії, від перших днів активно включився у чеське театральне життя. В новозаснованому празькому Театрі молоді він вже 7 листопада 1945 р. у власному перекладі (разом з М. Малановою) поставив драму В. Любимової «Серьожа». Великим успіхом у юного глядача користувалась і п'єса В. Катаєва «Син полку» в його перекладі, інсценізації та постановці. Сам Лібовицький виконував у ній роль полковника.

Та він довго не затримався у цьому молодіжному театрі. Вже наприкінці 1946 р. його призначено хореографом у новозаснований Армійський художній ансамбль ім. Віта Неєдлого, де йому з простих солдатів та дівчат довелось заснувати танцювальну групу. Використовуючи свій досвід роботи з табірними театрами в Швейцарії, В. Лібовицький

[8] Обширну документацію про свої зв'язки з радянськими військовополоненими В. Лібовицький 1975 р. особисто передав Державному музеєві Жовтневої революції у Ленінграді.

склав лібретто і сценарій програми «Армія у піснях і танцях», з якою Армійський художній ансамбль об'їздив десятки військових частин, виступав у міських театрах, на спортивних стадіонах, в сільських клубах і скрізь їх супроводжувало захоплення публіки. В. Лібовицький тісно співпрацював з кіно. У кінофільмі «Верховинське кохання» він виконав головну роль, а в кінофільмі «Микола Шугай розбійник» за мотивами роману І. Ольбрехта він поставив усі народні танці.

Активну допомогу він надавав також самодіяльним колективам. Наприклад, з театральною групою в Страконіцах він поставив класичну комедію Й. К. Тіла «Страконіцький дударик», яка в 1951 р. посіла почесне місце на загальнодержавному театральному фестивалі «Їрасков Гронов». В тому ж році з молодіжним колективом у Чеєтицях він поставив казку Андерсена «Сніжна королева» та «Хмари» Я. Квапіла, а із заводським профспілковим клубом при «Чеській збройовці» комедію Мольєра «Скупий». Тісно співпрацював також з культурноосвітнім товариством волинських чехів — переселенців з України — у Жатці. Вже 1947 р. в Єсеніці біля Жатця він заснував Ансамбль волинської молоді, який дуже швидко здобув популярність в широкій околиці, зокрема під час гастролей у Моравії.

Слід підкреслити що всю цю широку культурно-освітню діяльність В. Лібовицький провадив без найменшої фінансової винагороди.

Нова сторінка життєпису В. Лібовицького починається у 1954 р., коли він займає місце хореографа у новозаснованій оперетній групі Пряшівського Українського національного театру. Як вже не раз у минулі роки, і тепер довелося йому майже на голому місці, без жодних кваліфікованих кадрів, створити професіональну балетну групу. Набравши талановитих хлопців і дівчат із українських підбескидських сіл без якої-небудь художньої освіти, він за методологією В. Авраменка почав їх інтенсивно навчати основам хореографічного мистецтва. Чергуючи теоретичні лекції з практичними вправами і розучуванням конкретних народних танців, він дуже швидко подолав початкові труднощі і балетна група під його керівництвом стала повноцінною складовою частиною Українського національного театру. У 1955—56 р. в хореографії В. Лібовицького УНТ поставив «Майську ніч» М. Лисенка, «Запорізький скарб» В. Ванченка та «Марусю Богуславку» М. Старицького, постановка якої стала кульмінацією в роботі театру. За пару місяців після успішної прем'єри «Марусі Богуславки» В. Лібовицький не з меншим успіхом впорався з хореографією класичної опери К. Целлера «Пташник», а 19 квітня 1955 році балетна група УНТ під його керівництвом поставила вже ціловечірній концерт українських народних танців, який був дуже тепло прийнятий і публікою, і пресою.

Разом з композитором Р. Спішаком В. Лібовицький створив балет з воєнного життя українців Пряшівщини у 5 картинах «Марійка», прем'єра якого відбулась 19 травня 1955 р. «Марійка» — це високохудожній твір з ясно визначеною ідеєю, з привабливою зав'язкою (кохання), з динамікою розвитку дії та виразним національним колоритом — народними танцями і звичаями. Була це єдина балетна прем'єра в Чехословаччині, присвячена національно-визвольній боротьбі, перша і досі єдина постановка балету на сцені УНТ. Правда, автор змушений був віддати данину «соціалістичному реалізмові», наслідком чого деякі її частини позначені трафаретним схематизмом, та незважаючи на це балет користувався значним успіхом. Протягом трьох місяців «Марійка» витримала 47 реприз і змушена була припинити свій успішний шлях лише у зв'язку з розпадом балетної групи, пов'язаним з відходом основних кадрів танцюристів на військову службу.

Після «Марійки» в хореографії В. Лібовицького була поставлена «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Жриця вогню» В. Валентинова та ряд інших п'єс. В 1956 р. на місці оперетної групи УНТ виник професіональний Піддуклянський український народний ансамбль і В. Лібовицький стає його першим хореографом. І тут він з успіхом

застосував хореографічні принципи В. Авраменка, домігшись з ансамблем неабияких успіхів.

Як людина безпартійна, що на перше місце ставила художню цінність, а не ідеологічну чи політичну ангажованість виконуваних творів, Лібовицький не міг не вступити в конфлікт з комуністичною партократією. Його звинувачували в націоналізмі, аполітичності, у співпраці із Заходом тощо. Немалу роль тут зіграла людська заздрість тогочасного тамошнього середовища. Врешт-решт вигнали його із Пряшева. Не краще поставилися до нього і у Празі, де коло його друзів значно звузилося.

Та і на пенсії він не перестав цікавитися українцями і їх культурою. Інтенсивно листувався з визначними українськими художниками Василем Касіяном [9], Євою Бісс-Зілинською, Надією Кириловою-Домахою, Петром Гулином, літературознавцем Олексою Мишаничем, редактором Л. Матвійчуком, письменником Іваном Чендеєм, бібліотекарем Василем Сірським та з десятками інших. Кілька разів побував на Закарпатській Україні та у своєму рідному селі Новинах, у музеї якого створено куточок «нашого земляка В. Лібовицького».

Від 1958 до 1978 р. В. Лібовицький жив майже у повній ізоляції від суспільства. У 20 км від Праги, в катастрі села Псари він купив клаптик землі, на якій власноручно побудував дерев'яну хату, завів пасіку і виростив прекрасний сад з городом. Жив він сам, не маючи широко-далеко жодного сусіда і навіть дороги до своєї садиби. В хаті без електричного світла, він, позбавлений змоги танцювати, почав малювати картини своєрідним, лише йому притаманним стилем. Деякі його твори символічно-філософського змісту експонувалися на виставках у Празі та Варшаві.

Успадкувавши квартиру після смерті своєї дружини (з якою в молодості прожив разом лише пару місяців після шлюбу, однак ніколи офіційно не розлучався), Лібовицький повернувся із Псарів у Прагу, де в останні роки зайнявся упорядкуванням свого багатого архіву та писанням спогадів [10].

В. Лібовицький помер 18 грудня 1984 р. на 78 році життя. Урну з його прахом після кремації поховано на цвинтарі в кварталі Радотін біля Праги. Незадовго до смерті він написав: «Мати мені прищепила любов до фольклору, а Василь Авраменко навчив мене тому, чому в школах лише рідко коли учили — любові і покірливої пошани до народного мистецтва. Авраменко нас не тільки вчив, він на наших очах воскрешав національні й народні українські танці... Він постійно підкреслював: «Національне мистецтво це не модний одяг, щоб з ним робити що кому заманеться. Це джерельна криниця, з якої можна черпати, однак треба черпати дуже обережно, щоб вода не звирувалася і не скаламутилася». Він був проти модернізації та надмірної стилізації народних танців і народного одягу (що вже тоді ставало модою). Цей молодий український хореограф, якого сміливо можна назвати «професором танцю», повернув українському народові його народний і національний скарб. Я протягом цілого життя залишився вірним його заповітам... Від Авраменка я навчився збирати і досліджувати фольклор та відрізняти народні танці від штучних» [11].

У своїй статті я розглянув життя і діяльність одного з учнів найвизначнішого українського етнохореографа Василя Авраменка. А таких учнів було в нього тисячі. Не всі стали такими славними як В. Лібовицький та в серці кожного назавжди залишилась любов до українського танцю, прищеплена В. Авраменком. Чи не найбільша його заслуга перед українською культурою полягає в тому, що він був натхненним пропагандистом українського танцю у світі. Те, що зробив Олександр Кошиць в ділянці пропаганди у світі української пісні, Олександр Ар-

[9] Чеськомовні листи В. Касіяна до В. Лібовицького знаходяться у автора.
[10] Основна частина його архіву та спогадів знаходяться у автора даної статті.
[11] Libovický v. Můj životopis.— С. 5.

ниченко — образотворчого мистецтва, Василь Авраменко досяг в народному танці.

На жаль, В. Авраменко помер на чужині, в далекому Нью-Йорку, не дочекавшись визнання на своїй Батьківщині. Нині, коли Україна стала вільною і незалежною державою, цілком закономірною, що його прах повернувся додому, в його рідний край. Та це лише перший крок до його реабілітації. Про повну його реабілітацію зможемо говорити лише тоді, коли його принципи посядуть гідне місце в сучасній етнохореографії України. А щоб так сталося, треба перевидати численні його твори та створити вичерпну монографію про його життя і діяльність, в якій будуть згадані й такі його учні як чеський балетмейстер, артист і режисер Володимир Лібовицький.

Микола МУШИНКА

Пряшів

ЕЛЕМЕНТИ ДАВНЬОСЛОВ'ЯНСЬКИХ ІНІЦІАЦІЙ В УКРАЇНСЬКОМУ ВЕСІЛЛІ

Ініціаційні обряди давніх слов'ян на сьогодні в українській історіографії майже не досліджені. Особливо не повезло жіночим ініціаціям, якими українські етнографи практично не займалися. Все ж праці зарубіжних вчених переконливо доводять їх існування в минулому [1]. Це також підтверджується побутуванням пізніх ініціацій (правда в дещо приглушеному стані), пов'язаних з дівочими громадами, та реліктів ініціаційних ритуалів у складі інших звичаїв (наприклад, «кумування») в XIX — на поч. XX ст.

Реконструкції давньослов'янських жіночих ініціацій досі проводилися в основному на матеріалах чарівних казок. Проте вельми перспективними у цьому плані, на нашу думку, є дослідження весільної обрядовості й поезії. Весільні обряди та фольклор містять чимало елементів ініціаційних обрядів, переважно реліктового характеру. При цьому слід враховувати те, що і весільні обряди, й ініціації належать до одного типу перехідних ритуалів. Тому спільні риси в них могли з'явитися незалежно один від одного. Проте, як показують дослідження, весільні обряди є вторинними стосовно ініціаційних. Спочатку у первісних народів не було власне сімейно-шлюбної обрядовості, лише з розвитком інституту шлюбу відбувається її становлення й розвиток. Тому на перших порах у тих народів, де був розвинутий інститут ініціації, він до певного часу заміновав собою весільний обряд. Можна припустити, що із становленням справжньої весільної обрядовості, вона увібрала чимало елементів ініціаційних ритуалів, з якими була споріднена генетично, себто вийшовши з їх надр. Цьому сприяла і типологічно-функціональна спорідненість. Як наслідок, традиційна весільна обрядовість українців практично до наших днів зберегла значну кількість реліктів прадавніх жіночих ініціаційних ритуалів.

Як відомо, перехід з однієї соціально-вікової групи в іншу неможливий без виходу з впорядкованого світу. Невпорядкованим простором у давньослов'янських інцаціях виступав ліс, де знаходився особливий табір, у якому проводилися ініціації. Це середовище уявлялося, як «той» світ, а сама ініціація осмислювалась як ритуальна смерть з наступним новим народженням уже в новому статусі [2]. Ритуальна

[1] Так само майже не дослідженими є й ініціації українців доіндустріального періоду, але це тема окремого дослідження. Див.: *Колева Т. А.* Весенние девичьи обычаи у некоторых южнославянских народов // Сов. этнография.— 1974.— № 5.— С. 74—85; *Becker* P. Die weibliche Initiation in ostslawischen Zaubermärchen. Ein Beitrag zur Funktion und Symbolik des weiblichen Aspekts-Aspekkts in Märchen unter besonderer Berücksichtigung der Figur der Bela—Jaga.— Berlin, 1990.

[2] Див.: *Becker R.* Die weibliche... – S. 71—77; Див. також: Левинтон Г. А. Инициация и мифы // Мифы народов мира.— Т. I.— М., 1980.— С. 544.

смерть ініціантів є основною подією центральної, так зв. лімінальної (від лат. limen — поріг) або порубіжної фази ініціації, яка відділяє дитячий стан ініціанта од дорослого.

Згадки про ліс — місце, де колись відбувалися ініціації дівчат, містяться в обрядовій весільній поезії [3]. Часто «ліс» у пісні заміняється або поєднується з «чистим полем», «полем».

Ой були ми в полі,
В зеленій діброві,
Загубили дівку
В хрещатім барвінку [4].

Як відзначають В. Іванов і В. Топоров, «чисте поле» у фольклорі виступає еквівалентом «лісу» [5]. Це підтверджується матеріалами східнослов'янських так зв. «ініціаційних» казок, де в розповіді про ініціацію «поле» фактично означає «ліс».

Цей «ліс» наречені в пісні долають дуже часто за допомогою коня:

Бо в Миколи кінь вороненький
Перескочить гай зелененький.

У нашої Олі кінь вороненький,
Перескочить хмиз дрібненький:
У Миколи ще вороніший,
Перескочить хмиз дрібніший [6].

І це не випадково, оскільки у давніх слов'ян, як й інших індоєвропейців, коню відводилася дуже важлива символічна роль, як перевізника з «цього» світу на «той» світ і назад [7]. Причому така роль присутня не тільки в юнацьких чи чоловічих, але й жіночих ініціаціях.

Під час весільного обрядодійства поїздка нареченого за молодою відбувається на конях. Якщо подібне дійство відсутнє, то його імітують рухами на уявних конях [8]. Про це мовиться і в піснях:

Під'їхав Іванко під ворота,
В него коничок із під злота.
Єго коничок ступає, єго Маруся стрічає [9].

Риссю, кониченькі, риссю,
Їдемо за користю
Червоною да милийкою,
З молодою да невісткою [10].

Натомість наречена, імітуючи звичай сватання дівчат до парубків, співає:

Сама коні запряжу,
Сама собі їду.
Сама хлопця полюбила,
Та за нього піду [11].

Згадаймо також обряд «викуповування дружком коня», що мав місце у весільному церемоніалі. Кінь як перевізник на весіллі виступає і

[3] Див.: *Стрижевський Н.* Свадьба в деревне // Киев. старина.—1896.— № 3.— С. 295; Весільні пісні / Упорядник, автор вступної статті та прим. М. М. Шубравська.— К., 1988.— С. 77 № 166, с. 78 № 170, с. 87 № 220 та ін.

[4] Весільні пісні.— С. 78 № 170.

[5] Див.: *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы.— М., 1965.— С. 175.

[6] Весільні пісні.— С. 87 № 220, с. 78 № 171.

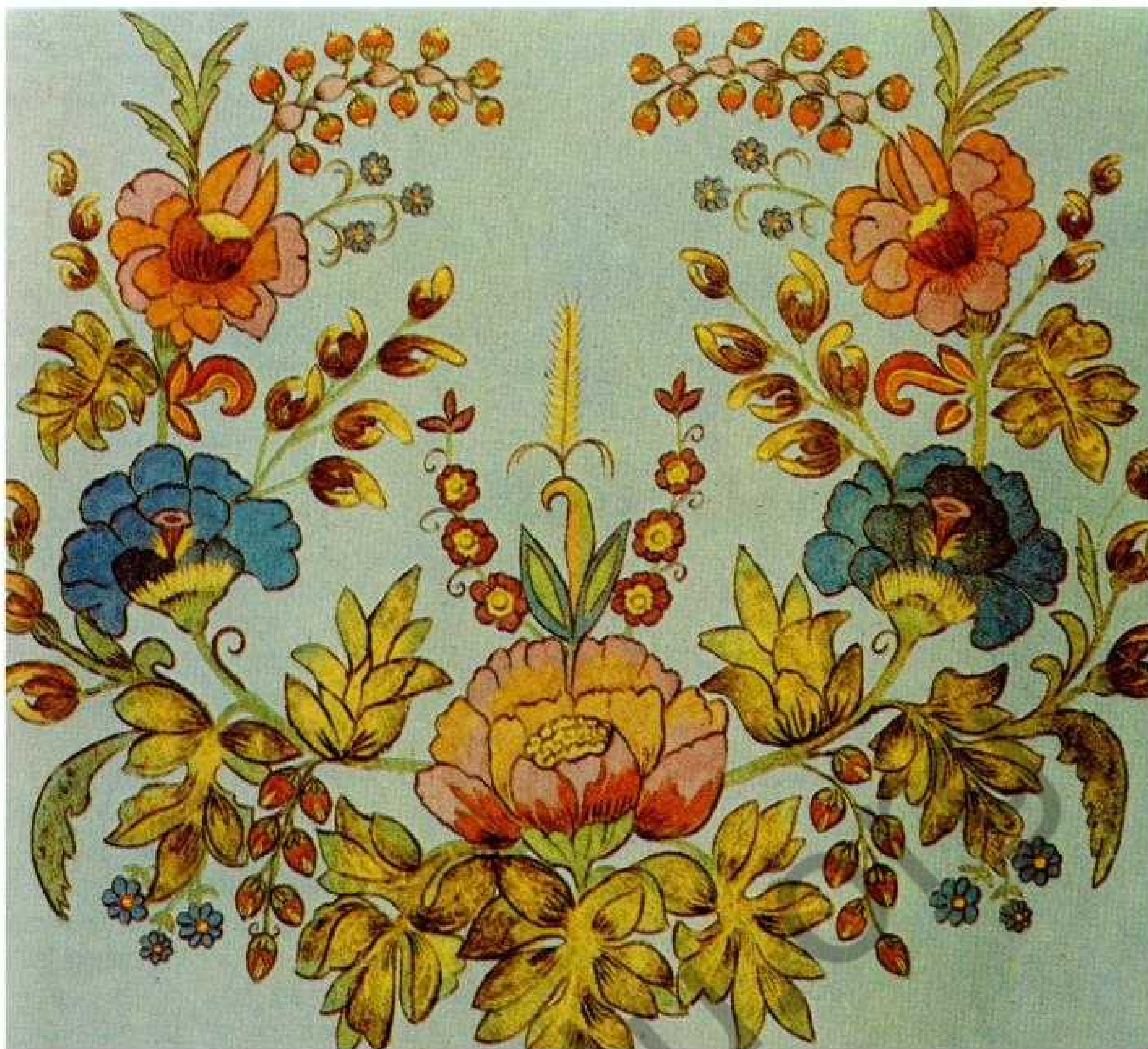
[7] Див.: *Элиаде М.* Космос и история.— М., 1987.— С. 173.

[8] Див.: *Литвинова-Бартош П.* Весільні обряди і звичаї у с. Землянці в Чернігівщині // Матеріали до українсько-руської етнології.—1900.— Т. III.— С. 115, 116, 143; *Гринченко Б. Д.* Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях.— Т. III.— Чернигов, 1899.— С. 430 № 769.

[9] *Литвинова-Бартош П.* Весільні обряди і звичаї у с. Землянці в Чернігівщині.— С. 116.

[10] *Маркевич Н. А.* Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія.— К., 1991.— С. 147.

[11] Рукописні фонди Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського АН України (далі — ІМФЕ).— Ф. 14—3, од. зб. 387.— Арк. 37.



І. Гоменюк.
Осінній віночок.
Декоративний розпис.
Умань, 1913.



С. Гоменюк.
Веселка.
Декоративний розпис.
С. Кузьміна. Гребля
Черкаської області, 1921.



Надія, мов пташка.
Декоративний розпис. 1973.



в тексті щедрівки:

Обізвався пан Михайло:
Ой я коня іспіймаю,
Іспіймаю,ізсідлаю.
Да поїду за гіроньку,
За гіроньку по дівоньку.

Центральною подією лімінальної (порубіжної) фази ініціації є символічна смерть ініціанток. Вона проявлялася в їх ізоляції від громади (символічне перебування на «тім» світі), у різних заборонах, що стосувалися істот «мертвих», ритуально нечистих. Такі заборони-табу, що накладалися на наречену під час весілля і були пов'язані з її ритуальною нечистотою та вказували на символічну смерть, виявлені дослідниками в російському весільному обряді.

В українській весільній обрядовості також простежуються ознаки ініціаційної лімінальності нареченої — її причетності до потойбічного світу. Однією з таких є заборона торкатися молодої. Так, коли молодий з поїздом прибуває за нареченою, брат, заводячи молоду до хати, тримається за хустку в її руці [13]. Дружко, виводячи молодих танцювати в сіни чи у двір, також тримає їх за хустку. Так вчиняє й молодий та свекри після прибуття весільного поїзду. Після того, як молоді зайшли до хати, мати нареченого заводить їх за стіл, рухаючись проти ходу сонця [14]. Це також засвідчує причетність молодої до потойбічного світу, оскільки лівосторонній, проти сонця, рух у народній культурі слов'ян, як і в інших народів, сприймався як «обряд покійників».

Ще однією ознакою ініціаційної лімінальності є те, що молоді в хаті нареченої і після прибуття в дім молодого, за вечерею, на відміну від усіх присутніх, не їдять [15]. Це теж вказує на їх контакт у даний момент з потойбічним світом, оскільки за фольклорно-міфологічними уявленнями мертві не вживають їжі живих [16]. Ритуальна ізоляція в українській весільній обрядовості на відміну від російської, виразно не простежується, хоч іноді була. Зокрема, на Чернігівщині (кінець минулого століття) молода після весілля, переїхавши до чоловіка, до суботи не ходила в гості, навіть до своїх батьків [17]. З ініціаційною порубіжністю нареченої пов'язаний і звичай переводити її по прибутті в дім свекрів через вогонь («підсмалювання молодої»). Цей обряд проводився з метою охорони дому від шкідливого впливу нареченої як істоти, що не тільки прийшла з чужого роду, а й зв'язана з потойбічним світом.

Важливими символами лімінальності молодої, як істоти, що знаходиться на грані світів, є у весільній обрядовості калина й барвінок. На весілля ягодами калини прикрашають шаблю, коровай, гільце. З барвінку на Поділлі, в Карпатах та на Закарпатті плели вінок для молодої. В східних регіонах барвінковий вінок використовується як прикраса короваю [18]. У весільних піснях про це співається:

З гори та в долину
По червону калину,
По хрещатий барвіночок
Наталі на віночок,
По хрещате зілля
Наталі на весілля.
Стелися, барвіночку,
До нашого будиночку,
Ми будем тебе рвати,
Коровай убирати.
Гільце — дерево соснина,
Від споду до верха калина,
На верху яблучко, —
Нашій Оксані щастячко.

[12] Див.: *Маркович Н. А.* Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян.— С. 140—141.
[13] Див.: *Гринченко Б. Д.* Этнографические материалы.— С. 431; *Литвинов-Бартош П.* Весільні обряди і звичаї у с. Землянці в Чернігівщині.— С. 99.
[14] Див.: *Литвинова-Бартош П.* Весільні обряди і звичаї у с. Землянці в Чернігівщині.— С. 144.
[15] Див.: *Литвинова-Бартош П.* Весільні обряди і звичаї в с. Землянці в Чернігівщині.— С. 137, 146.
[16] Див.: *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки.— Л., 1983.— С. 67—69.
[17] *Литвинова-Бартош П.* Весільні обряди та звичаї в с. Землянці в Чернігівщині.— С. 170.
[18] *Борисенко В. К.* Весільні звичаї та обряди на Україні / Історико-етнографічне дослідження).— К., 1988.— С. 80, 56—58; *Тканко З. О.* Головні жіночі убори Поділля // Нар. творчість та етнографія.—1988.— № 6.— С. 44.

Символом родючості виступає також дійство розбивання горщика, який у традиційних народних уявленнях співвідноситься з людиною. У весільному обряді це мало символізувати втрату нареченою дівоцтва, а в ширшому понятті — майбутню родючість жінки [25]. Крім того, розбивання горщика мало й інше значення. У багатьох первісних народів однією з головних дій жіночих ініціацій була дефлорація дівчат (позбавлення цноти). Тому можна припустити, що цей звичай вказує на побутування обрядової дефлорації як складової жіночих ініціацій у давніх слов'ян.

Під час весілля важливе місце відводилося й іншим символам родючості. До таких належить, зокрема, діжа. На неї ставили хліб і сіль, а в ряді районів садовили молоду, коли розплітали косу. Коровай теж ставили на кришку від діжі, де він знаходився до кінця обряду.

Ще одним символом родючості виступає піч, оскільки, як відзначає німецька дослідниця Р. Бекер, вона, в контексті символіки жіночих ініціацій, пов'язана з вогнем і місцем в аспекті родючості [26]. Як відомо, під час весільних обрядів з піччю пов'язувався цілий ряд ритуальних дій. Так, свати, щоб заручення було щасливим, тримали в кишенях шматочок цеглини, виламаної з печі. Дівчина під час сватання колупала піч. Сюди ж слід віднести і звичай «печеглядин» [27].

Символами родючості були також курка, а часом і півень, своєрідне принесення яких у жертву мало місце під час весілля. З них також готували обрядову кашу у вівторок після весілля. І нарешті, виразну символіку жіночої родючості має мотив прядіння. Нитка, веретено, а також прядіння і ткання є важливими символами жіночої родючості в східнослов'янських ініціаціях. Про це мовиться і у весільній поезії.

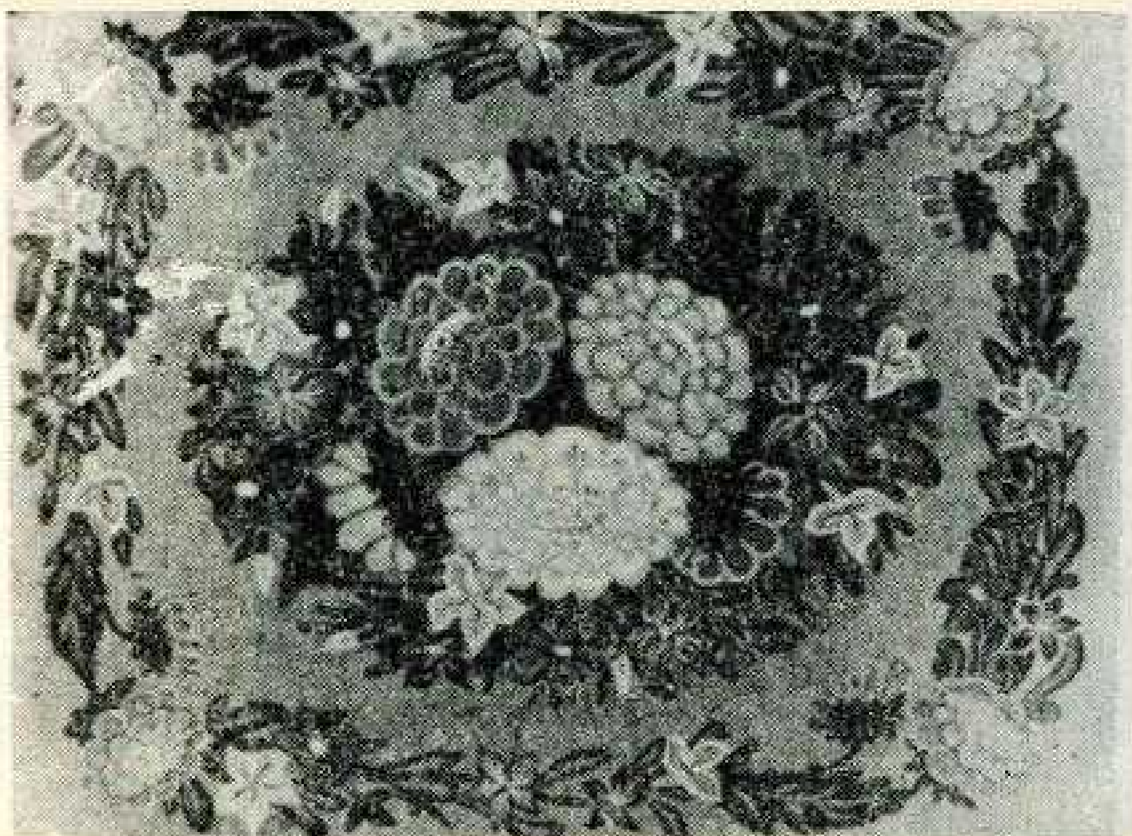
Головною подією постлімінальної фази було «нове народження» ініційованої в новій якості. Важливими проявами його була реальна зміна зовнішнього вигляду — зачіски, головного убору, одягу. Це ми бачимо і у весільній обрядовості. Свого часу Боплан відзначав, що після обряду «комори» молодій покривали волосся й одягали в жіночий одяг [28]. На Чернігівщині після «комори» на молоду одягали чисту сорочку (переодягання, характерне, для ініціації, символізує переродження), також укладали волосся «по-бабськи», ховаючи його під очіпок [29]. Одягання очіпка, покривання голови наміткою і зав'язування хусткою — такі були обов'язкові дії на завершальних етапах весілля, незалежно від того, що вони здійснювалися в деяких місцевостях у хаті нареченої, а в деяких — у молодого. У весільних піснях про це, зокрема, мовиться:

Догадайся, Мар'єчко, догадайся,
Чого твоя матюнка в кліть пошла? —
. . . .
Не по рум'яний вінець,
А по шовковий чепець [30].

В іншій пісні співається, що «вже наша Марусенька в намітці» [31], а на Житомирщині свашки під час обряду покривання молодій голови хусткою засвідчують зміну соціального статусу:

Що ми хтіли, то те зробили, —
С книша — паляницю, з дівки — молодицю [32].

[24] Див.: *Борисенко В. К.* Весільні звичаї та обряди на Україні.— С. 82; Рукописні фонди ІМФЕ.— Ф. 13—3, од. зб. 1983.— Арк. 19 зв.—20.
[25] Див.: *Потебня А. А.* О мифическом значении некоторых обрядов и поверий. І. Рождественские обряды // *Потебня А. А.* Слово и миф.— М., 1989.— С. 433; *Його ж*: О некоторых символах в славянской народной поэзии // *Там же*.— С. 345, 346.
[26] Див.: Becher R. Dieweibliche S. 106, 107.
[27] Див.: *Сумцов Н. Ф.* Культурные переживания.— К., 1890.— С. 96; *Борисенко В. К.* Весільні звичаї та обряди на Україні.— С. 29.
[28] Див.: *Боплан Г.* Опис України.— К., 1990.— С. 79.
[29] Див.: *Литвинова-Бартош П.* Весільні обряди і звичаї в с. Землянці в Чернігівщині.— С. 150.
[30] Весільні пісні.— С. 271 № 940, 941.



МИТЕЦЬ І НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

СЕКРЕТИ ХУДОЖНЬОЇ МАЙСТЕРНОСТІ НАРОДНОГО ХОРУ ім. Г. ВЕРЬОВКИ

В розвитку української музичної культури другої половини XX століття визначне місце належить Державному Народному хору ім. Г. Верьовки. Своєю творчою діяльністю він завоював великий міжнародний авторитет. Про це свідчать відгуки багатьох відомих діячів культури різних країн, у яких хор побував з концертами. Хор є не тільки популяризатором народної пісні, а водночас і збирачем фольклору різних регіонів України. Його досвід запозичений багатьма народними хоровими колективами.

Для сучасної хорової культури в цілому характерні тенденції, що відображають процеси адаптування й трансформації фольклору в двох напрямках хорової культури: по-перше — тенденція до автентичного відтворення традиційного фольклору, яка представлена колективами фольклорного напрямку та спрямована на сприйняття традиційного фольклору як самостійного виконавського напрямку; і, по-друге — тенденція до трансформації традиційного фольклору, яка репрезентує професійний пласт академічного напрямку в хоровій культурі.

Народні хори та ансамблі пісні й танцю є найбільш масовою в художніх завданнях діяльністю, яка виникла на основі фольклору. До складу народних хорів здебільшого входять найкращі носії народнопісенних традицій. Яскравим прикладом цього є діяльність хору ім. Г. Верьовки.

В 1943 році із створенням професійного народного хору під керівництвом Г. Верьовки закріпився спосіб відкритої співочої манери як адекватно-народний. Метою колективу було репрезентувати манери співу всіх регіонів України. Співацький стиль був заснований на законах українського народного виконавства. Основною рисою виконання народних пісень підголоскового складу була наявність підголосків та індивідуалізації кожної хорової партії.

В історії народного хору ім. Г. Верьовки славні сторінки вписав його засновник — Григорій Верьовка. В 1921 році Г. Верьовка почав працювати в хорі при одній з бібліотек м. Києва. Колектив було засновано за активною участю Магеровського, Тичини, Кліндуха. Основний контингент хору складався з працівників залізниці, робітників навколишніх підприємств, учнівської молоді. Рекомендував Г. Г. Верьовку на посаду диригента П. Г. Тичина. Працювати було нелегко, адже більшість співаків не знала нот. Бувало так, що вивчення мелодії йшло поволі, але Григорій Гурійович терпляче домагався чистоти інтонації



Виступає група народного хору ім. Г. Верьовки

і тих нюансів, які вважав відповідними характеру виконавського твору. За взаємною згодою диригенти по черзі готували репертуар та по черзі керували виступами капели-студії, які відбувалися в робітничих клубах свого району, та інших — Деміївки, Солом'янки, Печерська, Лук'янівки, концертували також у центрі міста і поза Києвом. Капелянам надзвичайно імпонувало те, що деякі пісні вони співали одразу після створення їх Г. Верьовкою. Це сприяло поглибленню інтересу до справ літературних та музичних. Згодом почали влаштовувати літературні вечірки, на яких автори особисто знайомили слухачів зі своїми творами. Після переїзду П. Г. Тичини в 1923 році до Харкова гуртком літератури став керувати М. Т. Рильський Якщо Рильський гуртував навколо студії в основному сили літературні, то Г. Г. Верьовка об'єднував діячів музичної культури.

1925 року на базі капели-студії ім. М. Д. Леонтовича було відкрито професійну Музичну школу ім. М. Леонтовича, яку очолював Г. Верьовка. У школі навчалось чимало відомих нині музикантів. 15 лютого 1925 р. з ініціативи адміністрації школи на околиці міста Києва — Нова Будова, де народилася школа, засновано робітничий хор. Його керівником призначено педагога Е. Скрипчинську. Винятково плідною була праця Григорія Гурійовича з самодіяльним хоровим колективом Київського заводу «Більшовик» у період 1935—1941 років. Всією цією роботою Г. Верьовка ніби готувався до створення колективу, який вже по його смертіноситиме його ім'я.

У вересні 1943 року уряд України прийняв ухвалу про створення Державного Українського народного хору, що мав зберігати, розвивати та пропагувати українське народне мистецтво, культивувати народний стиль хорового співу. На початку діяльності до складу Державного українського хору входило 134 виконавців, серед яких 84 особи складали співочу групу, 34 артисти оркестра українських народних інструментів та 16 артистів балету. Григорій Гурійович був хоровим майстром, він давав можливість хору співати вільно, наче без диригента. Кожному здавалося, що він співає, як сам хоче, а це було надзвичайно цінно. В той же час диригент давав завжди абсолютно точні темпи, ніякі розходження були неможливі під час виконання, всі артисти разом і кожен окремо намагалися якнайкраще та найточніше виконувати всі його розпорядження. Хор без участі диригента співав на сцені напочатку злагоджено, точно та завжди на високому художньому рівні. Як диригент, Григорій Гурійович був неповторний. Він володів точним і вольовим жестом, винятковою гостротою слуху. Найхарактернішою рисою його диригентського стилю слід вважати уміння вчасно підтримати творчу ініціативу колективу, збудити в кожному виконавцеві творчий порив та скерувати

його в єдине творче русло. Це значною мірою сприяло специфічності стильових виконавських ознак у народному хорі, безпосередньості, образності й імпровізаційності. Репертуар хору був різноманітним. Це й «Люба сестронько, милий братику, попрацюємо на Хрещатику» на слова П. Тичини; грузинська пісня «Мчит Арагви вдаль»; угорська — «Пісні півень спозаранку» у перекладі П. Тичини; «Думи мої», «Реве та стогне Дніпр широкий», «Заповіт», «Ой чи чуєш, Дніпре» (записана М. Гайдаєм на хуторі Першотравневому, Розважівського району на Київщині); «Дума про Україну» (слова та мелодія В. Перепелюка, це музична композиція на слова народних пісень Вітчизняної війни Г. Верьовки, у виконанні В. Перепелюка, хору та ансамблю бандуристів); «Понад садом-садом та пшениченька ланом» (записана від співачок хору села Браниці Чернігівської області); «А в полі береза, а в полі кудрява» (записана М. Гайдаєм у селі Пилиповичах Київської області); «Що у неділеньку рано» (весільна пісня, записана від співачок хору села Літки Київської області); «Пісня про Хрещатик» на слова П. Тичини та музику Г. Верьовки; народні пісні «З того часу, як женився, я ніколи не журився», «Ой не ходи, розкудрявчик» (записана П. Батюком у Полтавській області); історична пісня із збірки Бігдая «Виїхав Гонта», чумацька пісня «Зелений Дубочок на яр похилився», «Пішла б на музики» (записана учасником хору І. Скляром у Полтавській області); «Війте, вітри, з України» (народна пісня часів Великої Вітчизняної війни, записана від Миргородських кобзарів у виконанні хору з супроводом українських народних інструментів).

Праця Григорія Гурійовича в Народному хорі — найбільш славний період його творчості. Це були роки безперервних художніх пошуків. Навіть в останні дні свого життя він працював над творчими планами, обдумував нові концертні програми.

Після смерті Г. Верьовки два роки хором керувала його дружина Елеонора Скрипчинська разом з балетмейстрами В. Вронським, Л. Калініним та диригентом оркестру Я. Орловим і художником А. Петрицьким. Разом зі своїми однодумцями вони вивчали фольклорні скарби під час подорожей по Україні та найкращі зразки брали до своїх концертних програм.

Після Е. Скрипчинської Державний народний український хор очолив випускник Одеської консерваторії Анатолій Авдієвський, який мав на меті піднести рівень колективу на якісно вищий ступінь, відповідаючи сучасним вимогам. Творчість хорового колективу під його керівництвом взяла орієнтир на фольклорну різножанровість, про що свідчить цикл обрядових пісень, та твори професіональних композиторів Б. Лятошинського, А. Штогаренка, Є. Козака, Є. Станковича, Л. Дичко та інших.

Анатолій Тимофійович особливу увагу приділяє роботі над інтонацією, строєм, ансамблевістю для досягнення єдності творчих пошуків композитора, диригента та співака. Завдяки чистому інтонуванню та голосовому співпадінню хор під його керівництвом нині досягнув тих вершин, про які мріють усі виконавці.

Роздумуючи про народну музику, А. Авдієвський висловлював думку, що «внутрішня організація становить для всякої народної музики її істотну сторону. В ній є специфічні відмінності від сучасної музичної культури. Адже народні мелодії не можна гармонізувати за кононами тоніко-домінантових відношень, за викройками західноєвропейських стандартів. Ми повинні всебічно вивчати самобутній стиль народнопісенного мелосу, пам'ятаючи, що науково-технічний прогрес разом із великими здобутками приніс і суттєві збитки. Зокрема, з'явилася тенденція до стандартизації людської свідомості, а це, як відомо, загрожує культурним надбанням цілих народів.

Мистецтво, зокрема пісенне, не знає мовних перешкод, об'єднує всіх людей глибиною думки, красою і розмаїтістю художніх форм. Пісенне багатство кожного народу в цілому становить скарбницю духовної культури усього людства. Його пропаганда сприяє взаєморозу-

мінню різних країн і континентів, а також — збереженню миру на землі».

1985 року хор було нагороджено призом «Золотий диск» за успіхи в записі платівок. Різноманітністю відрізняється також і репертуар колективу, до складу якого входять обробки, характерні для різних регіонів України з їх фольклорними особливостями, а також і обробки інтернаціональних першоджерел, зроблені самим А. Авдієвським. Найчастіше в концертах звучать такі твори як «За байраком байрак» Б. Лятошинського, кантата «Хустина» Л. Ревуцького, уривок з опери М. Лисенка «Утоплена», фрагмент з фольклорної опери Є. Станковича «Квіт папороті» та багато народних пісень з матеріалів фольклорних експедицій, які звучать в автентичному виконані. А. Авдієвський має прекрасний дар диригента та інтерпретатора народної та професійної музики. Під його керівництвом хор відтворює наточніші темпові та динамічні градації для розкриття та максимально повного відтворення музичної думки, зберігаючи належну міру експресії. Завдяки його талановитій праці музика у виконанні хору звучить щиро й емоційно від субіто піано до фортіссімо. Цьому також сприяє поєднання хору з симфонічним оркестром.

В одній з бесід Анатолій Тимофійович висловив свої міркування щодо суттєвого розширення виконавського діапазону: «Тепер уже, — зазначив він, — зупинятися не годиться. Окрім того, що кожний колектив повинен мати своє лице, потрібно дбати і про можливості подальшого розвитку.., наш творчий діапазон може стати значно ширшим. Нині потрібна музика, яка б виявила глибоку спадкоємність із народнопісенною спадщиною. Втім шкода, що про такі речі не мовиться дітям у школі. Адже саме з них мають виростп майбутні співаки, композитори, просто освічені аматори. Співам у школі необхідно надавати вагомого значення, треба підняти престиж учителів, які займаються естетичним вихованням юних. Згадаймо, що у Спарті хлопчики співали у хорі, в їх вихованні зберігався гармонійний баланс між спортом і музикою. Якби ж то ми сьогодні так учили співати, як вчимо спорту! Тоді б зникло багато моральних дефектів у молоді, а поки що ми їх із року в рік накопичуємо. Врешті, маючи справу з проблемами суто музичними, мені частенько доводиться «лікувати» й інші «хвороби»: убогість образного бачення, прогалини в загальнокультурній ерудиції то в педінституті, де працюю із студентами, то в роботі з хором...».

У зв'язку з 50-річчям хору автор цих рядків звернувся до його керівника А. Авдієвського з кількома запитаннями, щоб з'ясувати основні напрямки діяльності колективу. Анатолію Тимофійовичу, яким ви бачете майбутнє колективу?

Майбутнє колективу я вбачаю в синтезі народної та духовної музики, починаючи від обробок народних пісень до творів сучасних композиторів. Нині існують такі жанрові види, як автентичний фольклор, сімейні ансамблі, регіональні хорові колективи, наприклад Черкаський, Закарпатський, існує такий різновид як хор ім. Г. Верьовки — який є професіональним колективом, в якому утверджується загальна манера співу на Україні на професіональній основі. У колективі виконують пісні суто фольклорного плану, але також співаються й духовні твори Леонтовича, Лятошинського та інших.

В хорі поєднується духовна музика з народним репертуаром. Поруч з обробками народних пісень та співом оригінальних творів втілюється новий підхід в об'єднанні трьох синкретичних жанрів: пісні, танцю та оркестру, до складу якого входять народні інструменти. В хорі співаються твори Зубицького, Станковича, Яковчука, які включають в себе театралізовані дійства. В цих спектаклях використовуються обробки купальських та весільних пісень.

Якщо деякі колективи наслідують манеру інших хорів, то вони гублять своє обличчя, крім того ця підробка виявляється штучною. Тому, скажімо, хор Верьовки не може співати манерою Черкаського хору, не

може передати усієї специфіки його колориту. Для відтворення концертних програм різних регіонів України необхідно мати добрих співаків з цих регіонів, які би співали в хорі Верьовки, а це неможливо тому, що у нас нема квартирних умов для проживання в Києві. Справжніх народних співаків у нас не виховують на вокальних факультетах музичних училищ та вузів. Тільки студія хору Верьовки трошки виховує таких співаків і це дуже поважна справа.

2. Яким Ви бачете майбутнє народних хорових колективів України та культури в цілому?

— По-перше, до пісні слід ставитись бережно, не просто любити народну пісню. Нині багато співається пісень, які не відповідають майстерному рівню, як у музичному, так і в текстовому плані. Доводиться чути пісенні твори сумнівно жартівливого характеру, що по суті є пустопорожніми забавами, а пісня має інше завдання, вона повинна виховувати людину, виявляти вплив на її світогляд. Уся система навчання та виховання людей у нашій країні не займається цими питаннями, для цього люди не навчені слухати серйозну музику, не навчені відрізняти справжні шедеври музичної культури від пісень примітивно-розважального характеру. Тому, мабуть, у нас в країні й склалася криміногенна обстановка. Молоді люди, на жаль, взагалі не ходять на серйозні концерти, наприклад, симфонічного оркестру. Якщо музичний колектив виїздить з серйозною програмою в сільський район та дає там концерти, то його просто не будуть слухати тому, що аудиторія у нас здебільшого не підготовлена до сприйняття такої сучасної музики. Наша аудиторія дуже відрізняється від аудиторії Прибалтики та інших країн — Канади, Німеччини, Італії, де на концертах завжди аншлаг, люди не можуть без цього жити, це становить половину їх буття. У нас часто на концертах сидить 5—10 чоловік: один спить, другий розмовляє, — не навчені слухачі сприймати серйозну музику.

Хочу сказати ще про те, що записані народні пісні мають бути музикою високої якості. Пісня — це також наша історія. Для розкриття її змісту виконавці використовують різноманітні музичні засоби. Хорові колективи повинні уважно підбирати собі матеріали для співу, заснований на високопрофесійних шедеврах української національної культури.

3. Як можна поліпшити роботу народних хорових колективів?

— Існує така теза, який диригент такий і хор. На жаль у нашій країні незадовільна підготовка диригентів, яка проводиться у консерваторіях, музичних училищах та інших закладах. Мало часу виділяється на музичні предмети, на соціологію, психологію, а диригент — це, по-перше, добре освічена людина, як у культурному, так і виконавському плані. Він є добрим психологом, соціологом, а у нас частіше хором диригують баяністи, акомпаніатори, які не мають відповідної диригентської та хорової освіти, а також люди, які не мають нічого спільного з музикою взагалі. Вони розучують з хором примітивні пісні концертно-розважального характеру та користуються принципом кількості. Справжній хоровий колектив повинен якомога більше наблизитися до професійного рівня, поступово підвищуючи його. Хор повинен виконувати в культурному житті просвітницьку функцію, повинен засобами мистецтва виховувати слухачів, навчити їх відрізняти примітивний репертуар від серйозного. Хочу сказати, що багато залежить від підготовки керівника та диригентів в цілому.

4. За рахунок введеня в репертуар творів Лятошинського, Леонтовича, як Ви вважаєте, чи не втрачає колектив обличчя традиційного народного хору — бо з приводу цього вже йдуть багаторічні дискусії між фахівцями?

— Я вважаю, що із введенням в репертуар народних колективів творів Лятошинського, Леонтовича, вони не тільки не втрачають своє обличчя традиційного народного хору, а навпаки, збагачують свій колорит, розвиваються технічно та естетично. Народний колектив повинен співати не тільки фольклорний репертуар, а також і духовні твори для

того, щоб найбільше відтворити свою красу й вийти за рамки обивательського поняття співати тільки те, що розуміють виконавці та слухачі.

5. Чи планує колектив програми, пов'язані з фольклорним репертуаром окремих регіонів?

— Ми можемо створювати програми, пов'язані з фольклорним репертуаром окремих регіонів, але в цьому нема потреби. Це усе-таки вторинна творчість, а мистецький колектив з його манерою не можна підробляти, бо це є завданням Черкаського та інших колективів. Такий репертуар буде виглядати штучно, бо пісню ніхто не заспіває краще, ніж даний професійний хор свого регіону. Хор ім. Верьовки має все-таки інші завдання.

Така програма може бути однією з форм концертних програм, наприклад, цілий спектакль з народних пісень, в якому відбувається злиття оркестру, хору та танцювальної групи. В таких народних виставах необхідно відображати сценічну правду, пропагуючи високу майстерність, контрастність.

6. У хорі ім. Верьовки є програма церковної музики? Як Ви вважаєте, чи буде органічним поєднання чистого фольклору зі співом духовних творів в одній концертній програмі?

— Церква уявляє собою храм високої духовності і культури в мистецькому плані, в якому об'єднані архітектура, живопис, музика і все це позитивно впливає на людину. Сам обряд служби, наприклад, не можна поєднати зі співом чистого фольклору, але існує багато творів, які можуть виконуватись як у церкві, так і в концерті. Щодо поєднання чистого фольклору зі співом духовних творів в одній концертній програмі, то це можливо, якщо ці твори дозволяють їх об'єднувати, тобто можуть виконуватись, як у церковному так і концертному виконанні.

7. Розкажіть, будь ласка, про зарубіжні гастролі, де за останній рік виступав хор, як сприймала його аудиторія, які твори особливо подобались?

— За минулі роки хор побував в 40 країнах світу, зокрема у всіх країнах Європи, Америки. Аудиторія сприймала нас дуже гарно, завжди був аншлаг на концертах. Одного разу, іспанський кореспондент сказав, що він вважав, що в Іспанії найбагатіша пісенна культура, а після того, як послухав виступ хору, він змінив свою точку зору і може стверджувати, що українське фольклорне мистецтво є найбагатішим, найрізноманітнішим.

8. Хор ставив оперу Станковича «Квіт папороті», але сценічного втілення з режесурою не було, було тільки концертне виконання. Чи думаєте Ви повернутись до сценічного втілення фольклорної опери?

— Ми плануємо зробити це у жовтні-листопаді цього року. Кошти вже маємо, проводяться репетиційна, режисерська робота та створюється сценографія.

9. Розкажіть, будь ласка, про вашу співпрацю з сучасними композиторами — Є. Станковичем, В. Зубицьким, Л. Дичко та іншими.

— Нині така співпраця існує не на високому рівні, а то і взагалі не існує. Сучасні композитори пишуть твори переважно для себе, а не для виконання, немає такого тісного зв'язку як, наприклад, в Прибалтиці, де композитори пишуть безпосередньо для хорів. У нас же в країні все робиться для кількості, не враховуються можливості та потреби хорових колективів, а народних хорів тим більше. У нас композитори не цікавляться тим, що написав їх колега композитор. Частіше хорові твори пишуть самі хорові керівники, завдяки чому і народжується назва «Хор імені мене», а серед них багато непрофесіоналів.

Раніше в хорі була добре налагоджена співпраця з Ігорем Шамо, який звертався до пісенного фольклору. Хором було виконано багато його творів, серед яких «Не шуми калинонька», «Вербиченька», «Стоїть над Волгою курган». Хор співпрацював з такими професійними композиторами як Козицький, Верьовка. Тепер існують зв'язки з Євгеном

Станьковичем, Лесею Дичко, Олександром Яковчуком, але їх слід поліпшувати.

10. Ваша думка про стан сучасної музичної культури.

— У нас, на жаль, музична творчість іноді носить елітарний характер. У нас відбувається процес деформації музичного мистецтва та й культури в цілому, тому, що у нас у майже 4-мільйонному Києві нема концертного залу, тому видатні артисти не хочуть до нас приїхати з концертами. Нема вихованої слухацької аудиторії. Процес розвитку музичного мистецтва йде поволі, ми не йдемо в ногу з загальним світовим процесом розвитку культури.

11. Яке Ваше ставлення щодо порівняння репертуару минулого з теперішнім, чому тепер не співаються старі твори?

— По-перше, повинен бути органічний процес створення репертуару. По-друге, репертуар формується згідно смаку керівника. Для того, щоб його сприймали слухачі, повинні дотримуватись принципи контрастності в підборі творів (ліричних, героїчних, жартівливих). Наприклад, слухацька аудиторія не сприймає пісні «Гагілка», «Ой у полі при Дунаю» Людкевича, невважаючи на те, що гарна мелодія. Необхідно поєднувати старе й нове, вибирати найкращі з старих творів, саме те, що слухацька аудиторія сприймає. Існує так званий золотий фонд творів, які завжди співаються і слухаються із задоволенням, це, наприклад, твори на слова Т. Шевченка «Думи мої», «Реве та стогне Дніпр широкий», твори Бетховена. В кожному колективі нове — це часто забуте старе, але найголовніше це те, щоб оновлення репертуару не було самоціллю.

12. Як ви ставитесь до запису народних пісень та їх виконання в народі?

— Кажуть взагалі існує 300 тисяч зафіксованих пісень фольклору України, але скільки ще є незафіксованих або просто незаписаних. У багатьох з них композитор — це сам народ, який створює їх в різних кутках України.

Пам'ятаю, як я, коли займався збиранням фольклору, записом народних пісень Житомирщини, зокрема сіл Блихирі, Словечно, то побачив, що навіть в різних кутках села співають одну і ту саму пісню по-різному.

Наприкінці розмови Анатолій Тимофійович позитивно відгукується про те, що у них знов наладились співпраця з фірмою «Мелодія» і можна чекати нових записів хору ім. Г. Верьовки.

Хочу нагадати, що за часи існування хору в усьому світі було розповсюджено понад сім мільйонів платівок із записами українських народних пісень та пісень народів світу. Розмова з Анатолієм Тимофійовичем наштовхнула мене на роздуми про подальшу долю славетного хору, якому 11 вересня 1993 року виповнилося 50 років.

Кожен день хоровому мистецтву України несе нові творчі звершення. Так і колектив Державного Народного хору ім. Г. Верьовки досягнув значних успіхів у розвитку українського хорового мистецтва, саме під керівництвом народного артиста України А. Т. Авдієвського. Великий життєвий досвід митця, яким він щиро ділиться зі своїм хором та з іншими народними колективами, заслуговує глибокого почуття вдячності. Могутній спів колективу прославляє хорове мистецтво українського народу на весь світ, особливо нині в часи становлення незалежної України.

Наприкінці цієї статті хочу щиро привітати колектив Українського Народного хору ім. Г. Верьовки з 50-річним ювілеєм та побажати йому і його керівникові нових творчих звершень у розвитку українського хорового мистецтва.

Тетяна ЖУРАВЛЕНКО

Київ

ФОЛЬКЛОРНІ ЕЛЕМЕНТИ ДРАМАТУРГІЇ СПИРИДОНА ЧЕРКАСЕНКА

Пісня ширилася, набирала висоту і крізь відчинені вікна могутньою хвилею зринала в прозоре ніжно-тепле літнє небо. Слова брали за душу, щеміло серце, а мотив, підсилений чоловічими й жіночими голосами, відлунювався і в залі: «Тихо над річкою в ніченьку темную. Спить зачарований ліс. Ніжно шепоче хтось казку таємную. Сумно зітха верболіз». Зал притих, огорнутий романтикою мелодії, та мало хто здогадувався, що автор пісні чудовий український митець Спиридон Черкасенко, чиєю творчістю віддавна захоплюється світ, а ми майже нічого про нього не знаємо. І якщо вже зайшла мова про пісню «Над річкою», то вона з'явилася 1906 року і постійно привертає увагу композиторів. Але не тільки ця, а й безліч ліричних пісень, що вважаються народними, належать саме С. Черкасенку. Серед них «Ой чого ти, дубе...», «Ніч», «У хвилях щастя», «Сіячі», «На тихі води, на ясні зорі» та ін. Частина пісень вводилася українськими драматургами початку XX століття до драм чи комедій, інші побутували самостійно.

Проте це з'ясувалося лише тепер, більш як через сімдесят п'ять років. Упродовж існування України радянського періоду ім'я С. Черкасенка викреслювалося з підручників, хрестоматій, майже не згадувалося, оповилося забуттям. Та це тільки в нас, бо знали й любили його в багатьох європейських країнах. Тож давайте й ми простежимо творчий шлях майстра, який своєю художньою діяльністю засвідчив любов до рідної землі, її фольклорних скарбів. Можна без перебільшення стверджити, що вся творча діяльність С. Черкасенка була звернена до трудового люду, в народі він черпав натхнення, від нього й брав мудрість.

Як відомо, в перші десятиріччя XX століття значно виросло й зміцніло народне театральне мистецтво, його фахова палітра збагатилася новими іменами митців, особливо драматургів. Поруч з Лесею Українкою, Іваном Франком з оригінальним словом входять Володимир Самійленко, Валерія О'Коннор-Вілінська, Любов Яновська, Людмила Старицька-Черняхівська, Володимир Винниченко, Антон Крушельницький, Гнат Хоткевич, Олександр Володський, Степан Чарнецький, Василь Пачовський, Володимир Леонтович. Поважне місце зайняла і драматургія Спиридона Черкасенка, в своїх кращих зразках сповнена реалістичного осмислення складних подій тогочасної непривабливої дійсності. Він належав до тих митців народного слова, які на перших історичних рубежах XX століття творчо осмислювали класичні традиції корифеїв, відстоювали, в міру своїх сил та можливостей, справжню народність їв, мистецтва театру, живили свій талант могутніми фольклорними джерелами.

Взагалі вся різноманітна діяльність, художня творчість С. Черкасенка характеризується значним інтересом до народних історичних пісень, дум та балад. Звичайно, не все у доробку драматурга рівноцінне, є у нього справжні мистецькі знахідки, але є й недосить вдале копіювання або повторення тем та сюжетів, що їх значно вдаліше розробляли інші митці. Та все ж дуже прикро, що ім'я Спиридона Черкасенка й досі залишається забутим, а вся його творчість (особливо драматургічна) прихована, викривлена[1].

Спиридон Феодосійович Черкасенко народився 1876 року в місті Новому Бузі на півдні України, неподалік від Миколаєва. 1895 року закінчив українську семінарію, вчителював, знав досконало кілька іноземних мов. Спершу писав поезії, новели, оповідання, а згодом тривалий час завідував літературною частиною у першому професіональному театрі Миколи Садовського, всебічно займався перекладацькою, педагогічною та громадською діяльністю. Був солдатом на першій світовій війні, входив до складу редакційної колегії місячника «Сяйво». Револю-

[1] Український драматичний театр. Нарися історії в двох томах. Том другий.— К., 1959.— С. 81.

ційний листопадовий переворот 1917 року митець сприйняв нейтрально, а згодом, в силу певних обставин, пішов слідом за підрозділами січових стрільців та загонами УНР на захід.

Спиридон Черкасенко, як і багато інших митців тих літ, зокрема таких як О. Олесь, Х. Алчевська, В. Винниченко, М. Вороний, Л. Старицька-Черняхівська, був щиро захоплений закликами Лютневої революції 1917 року. Проте повністю зрозуміти й сприйняти наступні звершення УНР не зміг, на перешкоді стали його новий нігілізм, філософічність. Він виїздить наприкінці 1919 року з Києва разом з театром Миколи Садовського спочатку до Вінниці, потім Кам'янця-Подільського, а згодом — до Румунії, Австрії, Угорщини та Чехословаччини. Щодо творчості, то 1909 року одночасно вийшли перші збірки поезій «Хвилини» та новел «На шахті», а перший драматургічний дебют відбувся у 1906 році, коли з'явився друком мініатюрний драматичний етюд «Жах», який був поставлений у народній театральній трупі Д. Деркача та народним театром у Ромнах. Вітчизняна та й уся слов'янська критика уже тоді визнала в ньому талановитого митця, хоч упродовж багатьох років історики культури дорікали авторові за захоплення символізмом та мелодраматизмом. Театральна критика й театрознавці 30-х рр. також любили закидати С. Черкасенку ще й те, що він у своїй драматургії історичне минуле висвітлює тільки з націоналістичних позицій. А тимчасом драматург, проживаючи в Чехословаччині, уважно прислухався до всього, що писалося й говорилося про Україну, ловив найменшу звістку з рідного краю, нічим не обмовився, щоб очорнити історію країни чи тодішнє соціалістичне будівництво. Не буде перебільшенням сказати, що роки еміграції, нужденість побуту вплинули на творчість С. Черкасенка надзвичайно, і свою невлаштованість він нерідко переносив на художню творчість. Драматичні твори виходили часто, але прибутків від друкування п'єс він не мав. Так, наприклад, тільки 1918 року вийшло шість його п'єс окремим виданням у різноманітних видавництвах, зокрема «Дзвін», «Наш театр», «Зерно», «Сівач», але матеріальне відшкодування затрачених сил було мізерним. Жив він і в еміграції самотньо, завжди мріяв повернутися додому, але не дожив до такого дня. Помер 1940 року в Празі. По ньому залишилося чимало незавершених творів, підписаних численними псевдонімами, серед яких трапляються Провінціал, Стах Петро, Очевидець та інші.

Нині можна констатувати, що світогляд письменника сформувався під впливом національно-визвольного руху початку XX століття. Характерно те, що у постановці соціальної проблематики С. Черкасенко завжди спирався на народну мудрість. Навіть пишучи історичну драму «Северин Наливайко», він майже не користувався архівом, а вивчав народні думи та історичні пісні.

Один з перших сучасних дослідників творчості драматурга О. Мишанич справедливо зауважив, що найбільш голосною за життя була слава С. Черкасенка-драматурга. Якщо у поезії і прозі в нього були тривалі перерви, то драматургією він займався систематично, створив свій народнопоетичний театр, яким намагався утвердити новий напрям у драматургії, поєднати досягнення традиційного українського побутово-етнографічного театру XIX ст. з театром новим[2]. Таке поєднання традицій з новаторством, на нашу думку, зробило всю творчість драматурга надзвичайно доступною і близькою масовому глядачеві.

Першою драмою в якій трансформується народна творчість, стала «Хуртовина». До цієї п'єси він вводить пісню «Ой горе тій чайці, чаєчці небозі», в якій закодована тяжка історична доля всього українського народу.

Взагалі С. Черкасенко автор понад двадцяти різноманітних драматичних творів — трагедій, драм, комедій, одноактівок, скетчів, етюдів, створених на основі народної творчості. Серед них «Без просвітку» (1906), «Хуртовина» (1907), «В старім гнізді» (1907), «Жарти життя»

[2] *Черкасенко Спиридон.* Твори в двох томах. Том перший.— К., 1991.— С. 20

(1908), «Земля» (1912), «Казка старого млина», (1914), «Петро Кирилюк» (1910), «На вахті» (1911), «Про що тирса шелестіла» (1915), «Страшна помста» (1918), «Повинен» (1918), «Лісові чари» (1924), «Юдіта» (1928), «Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта» (1929), «Коли народ мовчить» (1933), «Северин Наливайко» (1934), «Вельможна пані Кочубеїха» (1935), «Сміх» (1936), «Нехай живе життя» (1937) та інші. Серед одноактівок мали величезну популярність «Вечірній гість», «Чудо святого Миколая», «Нові шляхи», «Жах». П'єси з успіхом ставилися на початку 20-х рр. не тільки в народних театральних колективах, але й таких відомих як театр Миколи Садовського, Кийдрам, Перший народний театр ім. Т. Г. Шевченка, театр ім. І. Франка: славнозвісних народних театральних трупах Д. Гайдамаки, О. Суходольського. Так, перший український зразковий драматичний театр у Харкові відкрив сезон 1919 року постановкою трагедії С. Черкасенка «Про що тирса шелестіла» (режисер Л. Сабінін), а в репертуарі Катеринославської пересувної драматичної трупи агітпропу особливим успіхом протягом січня-червня 1920 року користувалася його драма «Повинен» (режисер М. Гальченко). Того ж року цю драму дуже цікаво показав і український драматичний театр ім. І. Франка у Вінниці (режисер Г. Юра, сценограф М. Драк) і вона була в репертуарі до 1926 року.

Чимало С. Черкасенко прислужився історії культури, народному мистецтву, виступаючи з ґрунтовними полемічно гострими статтями про Лесю Українку, Миколу Лисенка, Юрія Федьковича, Тараса Шевченка, Уільяма Шекспіра. Взірцем аналізу стала його стаття «Кінець сезону в театрі М. Садовського» (1912) та інші[3]. Миколі Садовському, що ставав першовідкривачем сценічної інтерпретації драматургії С. Черкасенка, неодноразово довелося відчути гострі зауваження вітчизняної критики. Так, наприклад, ще у 1954 році писалося: «В трупі Садовського ставилися ренегатські п'єси Винниченка, реакційно-романтичні драми і трагедії Черняхівської, Черкасенка та інших буржуазних «письменників»[4]. А як свідчать архіви, царська цензура майже до 1917 року не давала дозволу на постановку п'єс С. Черкасенка в театрах — так, на цензурних рукописних текстах драм «Петро Кирилюк», «Ураган» (1909), «Чорна Рада» (за П. Кулішем, 1915), «Хуртовина» та інших стояв знак «Неудобная к представлению». Автор нерідко вдавався навіть до повторного подання, брав сюжети з прозових творів відомих письменників, з народних легенд та оповідань, які широко видавалися в Росії, але це не допомагало[5]. Відомий навіть такий факт, що драма «Казка старого млина», діставши дозвіл на постановку у 1913 році, по-справжньому йшла тільки в театрі М. Садовського, в інших же колективах її на сцену не допускали, просто забороняли, так само було й з «Хуртовиною», «Повинен».

С. Черкасенко нерідко виступав і з популяризацією науково-технічних досягнень серед населення. Так, ще в 1910 році він публікує оригінальні, розраховані на широкі маси статті «Що таке сцена», «Про небо», «Як народилася пісня», «Убогий єврей», «Граматика (Букварець)» тощо. Твори популяризувалися через періодику і протягом 20-х рр. виходили окремими виданнями в численних видавництвах. Одна з кращих останніх добірок «Вибрані твори» вийшла в 1930 році в Харкові у Державному видавництві України (нині «Дніпро»). Драматургія С. Черкасенка ще в дожовтневі часи дістала високу оцінку Миколи Вороного, Івана Стешенка, Софії Русової, Михайла Комарова, Павла Тичини, Максима Рильського, Миколи Грінченка[6].

[3] Див.: Сяйво.— К., 1918.— Ч. 7—9.— С. 170—171; Рада.—1912.—2 трав.— Ч. 100; Україна.—1907. Т. III, ч. 7—8.— С. 262; ДНВ.— 1900.— Ч. 23.

[4] Історія української літератури в двох томах. Том перший.— К., 1964.— С. 588.

[5] Рукописний відділ театральної бібліотеки ім. А. Луначарського. Описи 37421, 58788, 27645, 32031.

[6] ЛНВ.—1914, кн. IV.— С. 184—186; Сяйво.— К., 1914.— С. 135—136; Сяйво.—1913. Ч. I.— С. 17—19; Українська хата.—1912.— Ч. 11—12.— С. 685; Рада.—1912.— 28 верес.

Обшир тем, ідей та проблем у п'єсах С. Черкасенка дуже багатий — його цікавили стародавні часи і сучасна дійсність, реальні історичні постаті, казково-легендарні герої, побут хлібороба і екологічна ситуація тощо. Перша велика п'єса «Старі гнізда» (1906) присвячувалася проблемі вимирання багатих поміщицьких родин. Для української драматургії тих років тема зовсім нова, хоч на сцені російських театрів уже йшов знаменитий «Вишневий сад» А. Чехова. Не випадково сам автор підкреслював, що драму він якраз і писав, перебуваючи під враженням драматургії А. Чехова та М. Метерлінка. Цей вплив особливо позначився і в його подальших психологічних етюдах «Жах» та «Повинен», а також у присвяченій темі шахтарського життя і визвольної боротьби українського робітництва початку століття п'єсі «Хуртовина» (1907).

Драматичний шкіц «Жарти життя» (1908) малює сумне існування двох панночок в домі старого батька — жорсткого недолюдка. Сумом повита вся колізія драми, і він, цей сум, неначе серпанок оповиває й панський сад, і просторий цегляний будинок, що узагальнюють навколишній світ, де дві молоді дівчини гинуть в домашній неволі від побутового деспотизму. Загальним настроєм п'єса нагадує кращу драматургію А. Чехова, якого дуже любив С. Черкасенко.

За художньою структурою ця драма складна й нелегка у своїй побудові — кожен характер потребує аналітичного міркування, розкриття підтексту і навіть авторського доповнення. Софія Русова, один з кращих дореволюційних критиків, вірно зазначила, що «для артистів п'єси С. Черкасенка не легкі, кожна постать вимагає дуже глибокого розуміння»[7].

Більш чіткою в освоєнні фольклорних елементів стала драма «Земля», де розкрито надзвичайно трагічну долю хлібороба. Молодий селянин з символічним прізвищем — Сила їде працювати на шахту. Та поклик землі виявляється сильнішим за все. Врешті-решт він залишає підприємство, відкидає кохання красуні-шахтарки і повертається назад додому. Шахта і земля протиставляються в драмі як два глибоко ворожі, несумісні поняття, але якісним началом є хліборобський лан, мудрість селянина, чиї мозолясті руки годують хлібом увесь світ. «Земля» вперше в українській драматургії по-справжньому глибоко відобразила шахтарське життя і можна сміливо сказати, що не тільки в українській, але й у світовій (згадаймо Е. Золя).

Народна мудрість, вкладена в уста героїв «Землі», не знеосіблюється, а дуже влучно конкретизує ту чи іншу індивідуальну рису. Власне, фольклор йде в органічному й тісному переплетенні з ідейно-тематичним спрямуванням твору, навіть прізвище головного героя — Сила — ріднить його з силою народною.

У віршованій психологічній драмі «Казка старого млина» (1914) автор віддав свої симпатії захисникам землі, оборонцям пшеничного лану, хоч і розуміє їх беззахисність перед лицем технічного наступу. Однак він не засуджував прогрес, а тільки дбав про його органічність з навколишнім середовищем — і це споріднювало його позицію з багатьма митцями сцени тих літ. Дослідники справедливо вважають, що за тематикою драма особливо наближається до «Лісової пісні» Лесі Українки[8]. Тут можна згадати ще й «Тійну» А. Кіцберга, «Затоплений дзвін» Г. Гаутмана, «Рівнодення» І. Войновича та ін.

У 1921 році у видавництві «Чайка» вийшов друком остаточний варіант драми «Казка старого млина» і цілком очевидно, що поставлені у ній проблеми не втратили своєї актуальності й тепер. Передовсім це усвідомлення норм народної моралі, буття, зокрема шанобливе ставлення до хліба, рідного поля, лісу, вибалку. В центрі п'єси образ гірничого інженера Густава Вагнера, своєрідного технократа, робітничого організатора, будівника шахт в українських степах, та молодої мельниківни Мар'яни, яка у важкий для неї час констатує: «Краса степів по-

[7] Сяйво.— 1913.— Ч. 1.— С. 19.
[8] Український драматичний театр / Нариси історії в 2-х томах. Том перший.— К., 1907.— С. 355.

волі умирає, — говорить вона, — І там, де вітер, як орел гуляв, Туман задушливий висить, як хмари. Замовкли співи чарівні. За гомоном людським, машинним ревом. І пишнії барвисті килими в руйновище і смітник обернулись...» На цих двох образах-антиподах, Вагнера і Мар'яни, вирішується у драмі поставлена тема добра і зла, милосердя, гуманізму і своєкорисливості.

Всі образи яскраво виписані, та чи не найбільшу зацікавленість викликає традиційна і для народної творчості, і для всієї драматургії XIX ст. постать Подорожнього, людини передових поглядів (згадаймо «Зимовий вечір» М. Старицького). Зустрівшись вперше в степовому роздоллі з інженером, Подорожній без боязкості розповідає про нужденність та страждання народу, картає тих лінивців, що, прикриваючись прогресом, нівечать і зневажають землю, паплюжать її, а з нею і власну душу, знецінюють справжні культурні надбання. Образ цей дуже в драмі важливий, хоч дещо і утаємничений — його поява завжди раптова і несподівана, недарма і у фіналі він випадково надходить і врятовує Мельниківну з водяного виру.

Особливістю драми «Казка старого млина» є те, що на противагу соціально-побутовій драматургії XIX ст. ця п'єса є інтелектуальною, постмодерністичною (а модернізм, як відомо, явище високохудожнє в Європі середини минулого століття). Образи позбавлені будь-якого побутовізму, від них віє високою культурою, тонким психологізмом, точно визначеною метою на життєвих шляхах. Це, були вслід за драматургічними героями В. Винниченка, нові національні характери, що завойовали всесвітню любов.

Критика, зокрема І. Стешенко, звинувачувала драматурга в запозиченнях, абстрагованості, відриві від народу, і С. Черкасенко намагався спростувати ці закиди[9]. Так, у передмові до трагедії «Про що тирса шелестіла» він у 1916 році писав: «Читача, який захотів би знайти в сій п'єсі історичну вірогідність повинен упередити, що він розчарується. Історичні і взагалі живі особи в п'єсі взято автором не для популяризації їх до сцени, а як живі символи до втілення певних ідей... епоха і історичні події для драматурга тільки тло, на якому оживають його власні образи»[10].

Сюжет цієї народної трагедії, на якій -автор написав: «Присвячується велетневі рідної сцени Миколі Садовському», будувався відповідно цікавому задумові. Було використано історичні пісні та думи, народні оповідання про Івана Сірка, переглянуто всі можливі архівні документи.

Структурну основу трагедії склала історична пісня «Про Івана Сірка» і пов'язані з його діяльністю подвиги в ім'я Вітчизни. Критики, мабуть, мали рацію, коли стверджували роздвоєність натури Сірка — з одного боку, душа потребувала миру й спокою, праці, а з другого — відраза до тихого, буденного, сповненого дрібними побутовими справами існування, душа кликала до бою з ворогами, яких навколо України було вельми багато.

Про цю п'єсу В. С. Василько у статті «Театр Садовського в Києві (1906—1920) писав: «Знаменною подією цього сезону (1916— *Л. Б.*) була трагедія С. Черкасенка «Про що тирса шелестіла». Ставив її Садовський. Він прагнув зняти в ній дещо надуману символіку. Ролі виконували актори доброї реалістичної школи, оформляв сцену художник-реаліст І. Бурячек. Композитор К. Стеценко написав глибоко народну, реалістичну музику. Вистава «Про що тирса шелестіла» в театрі Садовського стала великим героїко-романтичним полотном, в якому позначилися кращі постановочні традиції українського драматичного театру. Про виконання провідної ролі Івана Сірка Садовським треба сказати, що це «лебедина пісня» великого артиста. Він інших героїчних і трагедійних образів, створених Садовським, постать Сірка відрізняється

[9] Сяйво.—1914.— Ч. 4.— С. 34.
[10] *Черкасенко С.* Твори в 2-х томах Т. І.— С. 548.

епічністю. В цій ролі актор піднісся до філософського розкриття характеру. Сірко-Садовський знає ціну людському горю, сльзам удів та сиріт. Сірко прагне осмислити, знайти справжню мету людського життя. Він хоче миру, а не війни. Ці думки сушать мозок, розхитують волю. Душевна самотність Сірка червоною ниткою проведена Садовським через усю роль. Актор буквально потрясав глядачів своїм виконанням. То був шедевр акторської майстерності» [11].

У трагедії поруч з узагальненнями змальовуються конкретні історичні події, називаються конкретні імена, щільно вплетені в тогочасний суспільний контекст. Драма Івана Сірка перетворилася в розповідь про складне явище нашого життя в минулому. А введені народні пісні підсилювали цю розповідь, вияскравлювали індивідуальні риси дійових осіб. Так, Килина Орлівна виспівує «Заплету віночок, заплету шовковий», Оксана «Вільний вітер у степах білій тирсі шепотів», хор Парубків «Гей, розпались ланцюги» тощо.

Дещо осібно стоять драми С. Черкасенка «Северин Наливайко» і «Ціна крові» — вершини творчості драматурга. У вітчизняній критиці про них мовлено дуже мало та й написані вони в еміграції. У першій зображено козацтво, що відстоює незалежність краю від загарбників, друга трактує вчинок Іуди із Каріота. Обидва твори відзначаються глибинною аналітичністю, ставлять і розробляють проблему національно-визвольної боротьби, викривають розбрат, зрадництво, суб'єктивні інтереси та амбіції.

В 1920 році у видавничому товаристві «Дзвін» (Київ-Відень) виходить двотомник письменника. У першому томі були вміщені поезії, написані переважно в 1917—1920 роках. Це цикли віршів «Моя Муза», «В царстві праці», «Дзвін», «До верховин», «Революція», «На варті», «В огні наш край», «Мої пейзажі зимові» тощо. В них митець не тільки сприймає революцію як перемогу над капіталізмом, але й уважно придивляється до тих перетворень (не завжди позитивних), які входили в буття. В деяких поезіях звучать сумніви, вагання щодо соціальних перемін, а іноді й заперечення. І все ж у вірші «Пролетарська пісня» (1918) він констатує: «Пролетарі усіх країн, єднає нас девіз один. За вільний труд і за свободу. Для щастя вільного народу». С. Черкасенко вірив, що разом з соціальними завоюваннями наступить і українське національне відродження. Митець уважно придивлявся до народження нової духовності, радів, що не забуваються й традиції попередників, закликав відбирати з них тільки прогресивні ідеї.

У поезії С. Черкасенка 1919—1940 рр. чимало поетичних рядків присвячено Т. Шевченкові, І. Франкові, Байді, народним ватажкам, козакові Іванові Гонті та Максиму Залізняку. У віршах бачимо не простий переказ народних усних оповідань, чогось загальновідомого, а спробу глибоко та по-філософському мудро осмислити дії героїчного минулого, зіставити з сьогоденням, навчитися в історії, щоб не повторити помилок в будучині.

Структура його драм «Страшна помста» (за М. Гоголем), «Чорна Рада» (за П. Кулішем), «Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта» (1931) сповнена легкості, цікавості, руху, динаміки думки. І що прикро — зовсім не дослідженими в плані «соціальної гостроти» залишаються драми «Богдан Хмель», «Газ професора Кравзе». А близький до шкільництва, С. Черкасенко створив у 30-х рр. ще цілий цикл так званих пластових маленьких драм і комедій, призначених для виховання підлітків. В них знаходимо переосмислення певних народних звичаїв, обрядів, вірувань, особливо тих, які й досі побутують на Закарпатті. Серед таких «Вечірній гість», «Сміх», «Лісові чари», «Вигадливий бурсак», «Чудо св. Миколая», «Ой хто, хто Миколая любить», «Лібуша в таборі», «Нехай живе життя». Та всі вони поки-що невідомі широкому загалу.

[11] Український драматичний театр. Нариси історії в двох томах. Том перший.— К., 1967.— С. 377.

Життя С. Черкасенка в еміграції легко зрозуміти з його циклу справді світової поезії «На тихі води, на ясні зорі», в якому, між іншим, є й такі слова: «Хутчій додому, там в хмарах зорі, Там тихі води повив туман! Розвієм втому в яснім просторі, загоїм болі сердечних ран» [12].

У 30-х роках С. Черкасенко, уже перебуваючи за кордоном, поруч з драматургією займався каталогізацією та складанням бібліографічної картотеки [13], яка стосувалася розвитку всіх галузей української культури впродовж віків, іноді писав рецензії та відгуки, ще раз повертався до удосконалення власних психологічних драм та трагедій.

Починаючи ще з 1911 року, з часу виходу збірки оповідань «Ахметка» (К., «Український учитель») і до кінця життя С. Черкасенко віддавав кращі свої роки, сили і знання народній школі, вихованню освіченого громадянина. Він знав нужденність українських шкіл, нелегкий шлях їх становлення у 20-і роки. Тому не випадково з 1917 року з'являються збірки новел «Воронько» та оповідань «Гераськів Великдень», а згодом і збірка «Маленький горбань» — в них він розробляв морально-етичні питання підготовки дітей до життя, освоєння ними народних звичаїв через народну творчість. Це стосується й збірок, упорядкованих ним хрестоматій — «Пчілка в байках», «Рідна школа», «Ялинка», «Шевченко і діти».

Зрозуміло, що не слід переоцінювати значення фольклору в творчості С. Черкасенка: за масштабами української класики перед нами драматург достатньо скромного обдарування. Але додамо відразу — таланту справжнього, оригінального, дійсно народного і неповторного. Безперечно, в освоєнні фольклорних мотивів у драматургічній спадщині С. Черкасенка зроблено поки-що тільки першу спробу, найперше це показати його творчість у взаємодії з фольклором.

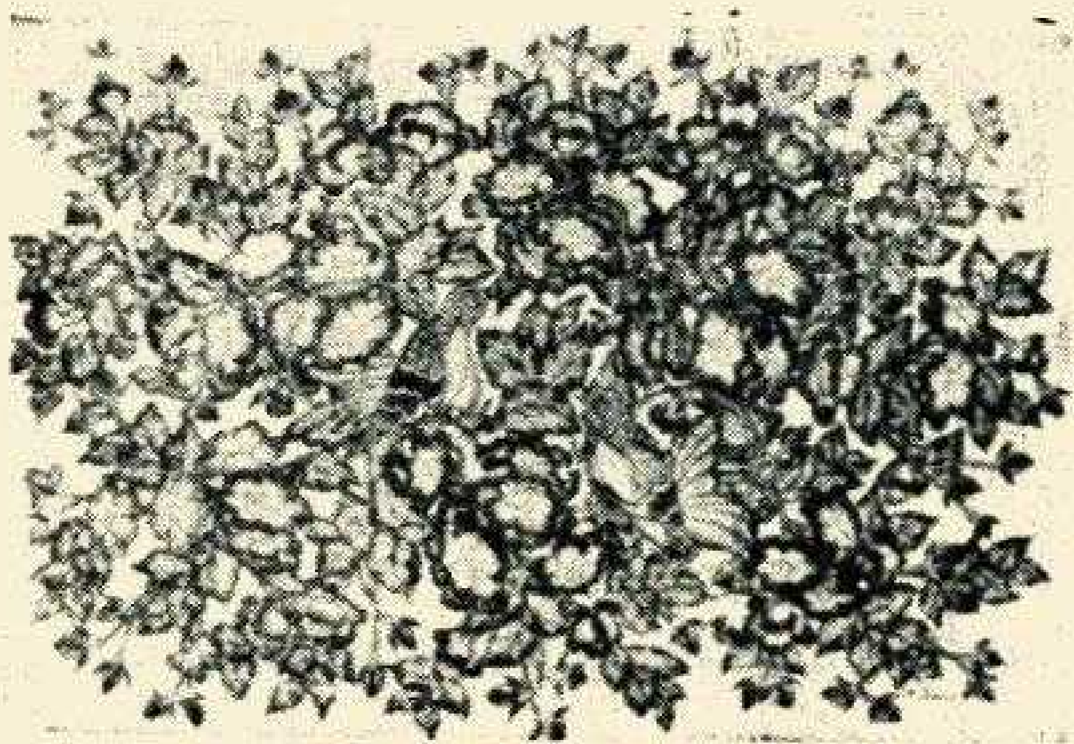
Леонід БАРАБАН

Київ

[12] *Черкасенко С.* Поезії.— К., 1990.— С. 89.
[13] *Там же.*



Переяслав-Хмельницький. Прийняття присяги українським козацтвом. 1992. Фото С. Полюха.



ПУБЛІКАЦІЇ

НОВІ ЗАПИСИ ПОВСТАНСЬКИХ ПІСЕНЬ

Пропоновані читачеві записи народних пісень часів визвольних змагань 40—50-х років зроблені під час всеукраїнського конгресу українських націоналістів влітку минулого року в Києві від його учасників — переважно вихідців з Івано-Франківщини. Ці записи певною мірою заповнюють ту білу пляму у вивченні українського фольклору, якою було донедавна збирання повстанських пісень і з'ясування їх місця в загальному процесі народного піснетворення.[1].

Записані нині зразки повстанського фольклору розширюють наші уявлення про цей шар пісенності, дають можливість пов'язати пісні 40—50 рр. з передуючим її оспівуванням боротьби за створення Карпатської Української Республіки кінця 30-х років. (Останній події присвячені «В Закарпатю радість стала» і «Тридцять восьмий рік минає»). Не коментуємо їх тут, такий коментар зроблено нами в IV томі «Історії української музики» (К., 1992, с. 42—44). Відзначимо лише, що наявність і тих і других пісень в репертуарі одного й того ж колективу з с. Коленців Тлумацького р-ну на Івано-Франківщині ніби зближує їх і дозволяє встановити між ними спадкоємний зв'язок та віднести до одного й того ж шару пісенності, що репрезентує національно-визвольні змагання українського народу, незалежно від того, спрямовані вони були проти чесько-мадярського чи фашистського й совітського тоталітаризмів.

Певний інтерес складають вміщені тут записи сюжету про смерть трьох повстанців, виданих енкавеесівцям «другом». Це, так би мовити, концертні версії пісні, в яких відтворено головне, стрижневе — вмерти, але не здатись ворогові. В 1990 році від Стефанії Євгенівни Петльованої з с. Угринів Тисменського р-ну і Ганни Львівни Мислицької з Івано-Франківська мені трапилась нагода записати варіант з означеним місцем загибелі героїв — «на Городиській скалі» (біля Городенки), а також згадками одного з тих трьох, хто загинув — «Мирона», зрадника «Сокола» та командира «Волоха» із своїм загоном, який прибув невдовзі після трагічної події й поховав героїв.

В «Літописі УПА» псевдоніми «Мирон», зустрічаються досить часто. Під цим псевдонімом діяли і визначний провідник ОУН Василь Панасюк (він же «Андрій», «Роберт», «Орлик», «Піп», «Мудрий»), який загинув в гестапо 1942 р. в Києві, і командир відділу «Басейн», що в 1946 році у с. Вільшанику (р-н Самбір Дрогобицької обл.) мав сутичку з спецгрупою МВД, в результаті якої загинули 8 енкаведистів і один повстанець (т. 9, с. 420). Нарешті, найближча до пісенного сюжету реальна подія: «8 грудня 1948 р. в с. Слобідці Лісній (р-н Коршів Станіслав-

[1] Журнал розпочав цю справу статтею автора (Див. № 2, 1992).

ської обл.) енкаведисти в числі 60 чоловік оточили хату, де квартирували три підпільники: «Буря», «Мирон» та його син «Тихий». В бою всі троє загинули (Літопис УПА, т. 10, с. 288).

Всі згадки в «Літописі УПА» псевдонімів «Сокол» пов'язані з мужніми, відважними, до кінця відданими справі визволення України учасниками змагань. Діяли вони на Волині (чотовий Володимир Михальський), на Перемишлянщині (Ілля Лугиніс, загинув 1950 р., Осип Гладьо, загинув 1946 р.). Очевидно, цей псевдонім носили не лише герої, а й зрадники. Адже під таким гордим і красивим псевдонімом ніхто не міг би запідозрити дворушника.

Важко сказати, наскільки в пісні реальність переплітається з легендарністю, справжнє, дійсно історичне сусідує з вимислом, адже усне поширення й творення завжди накладає свій відбиток й висуває на перше місце не слідування за точними реаліями дійсності, а художнє їх бачення.

Неабиякий інтерес становить і остання пісня «В неділю раненько». Вона створена на основі пісень часів Першої світової війни (див. Стрілецькі пісні в нашому журналі, 1991, № 6). Принаймні, текстовий збіг двох строф тут безсумнівний. Дві інші строфи «Чи ви, хлопці, спали»., «Ой і ми не спали» теж співпадають із стрілецькою піснею «Ой гори Карпати, зсуньтеся в долину», яка записана мною в травні 1991 р. в с. Гнильчому Бережанського р-ну Тернопільської обл. Тут ці строфи звучали так:

— Ци ви, хлопці, спали, ци ви в карти грали,
Що ви Україну москалям віддали?
— Ми спати не спали, ані в карти грали,
Хлопці молодії проводу не мали.

В сучасній інтерпретації виконавцям здалось незручним дорікання проводу, тому воно й замінено невизначеним й не зовсім зрозумілим «службов мандрували». Ці шерехатості покриваються енергійною, напористою заклично-утверджуючою музикою. Твердий маршовий ритм пісні, приспів із славленням імені провідника українських націоналістів та майстерно виконаний супровід оркестру народних інструментів з м. Богородчан, що на Івано-Франківщині, справили настільки сильне враження на слухачів, що пісню визнано однією з найкращих з тих, які прозвучали на КУНі.

Олександр ПРАВДЮК

Київ

В ЗАКАРПАТТЮ РАДІСТЬ СТАЛА

♩=108
Двоє

В За-кар-пат-тю ра-дість стала да ра-дість ста-ла всім нам

У-кра-ї-на віль-на ста-ла да вільна ста-ла всім нам.

Один *Двоє*

При-каз: струнко, впра-во глянь де ска-чуть ка-рі ко-ні,

де гра-ють ско-ро-стрі-ли, б'ють шабля-ми впра-во, влі-во, щоб

сер-це не збо-лі-ло всіх нас

В Закарпаттю радість стала
Да радість стала всім нам.
Україна вільна стала
Да вільна стала всім нам.

Приспів:
Приказ: Струнко! Вправо глянь!
Де скачуть карі коні,
Де грають скоростріли,
Б'ють шаблями вправо, вліво,
Щоб серце не зболіло всіх нас.

А мадяри наступали
Да наступали на нас.
Українців в пень рубали
Да в пень рубали всіх нас.

Приспів:
Тиса річка свідком була
Да свідком була всім нам,
Як ся нею кров пролляла
Да кров пролляла всіх нас.
Приспів [1]

ТРИДЦЯТЬ ВОСЬМИЙ РІК МИНАЄ



Тридцять восьмий рік минає,
На дев'ятий наступає,
Стала сумная подія.
Запалала вогнем,
Застогнала під мечем
Закарпатська Україна.

Чехи в Хусті все ся б'ють.
А мадяри ззаду йдуть.
Висилають ультиматум,
Щоб народ ся піддав,
Свою зброю віддав,
Бо інакше їм не жити.

А наш батько Волошин,
Він збирає всіх старшин
На нараду сумную,
Щоб вони всі як скій *
Січові Стрільці
Стали сміливо до бою.

Убивають на фронтах
Всіх жінок і всіх дівчат.
І дітей, і малолітніх,
Много трупів там лягло
І крови ся пролляло,
Кров потекла річенькою.

А ти, друже, не журись,
На Карпати не дивись
На їх сумную подію.
З тої крови виросте
Покоління молоде,
Загартоване до бою.

Виконавці ті ж.

[1] Зап. I.VII.1993 р. в гуртожитку біля станції метро «Дарниця» від колективу з с. Коленці Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл., в складі Водославського Петра Петровича, 1928 р. н., Білана Івана Івановича, 1930 р. н., Галенського Йосипа Михайловича, 1934 р. н., Яціва Степана Петровича, 1939 р. н. та Базіва Івана Олексійовича, 1946 р. н.
* Скій — стій (діал.)

ЗАСІЯВ ВОРОГ ТРУПОМ ЛАН

Засіяв ворог трупом лан,
Гарматами скородить,
А кожна крапля крові нам
Борця нового вродить.

Приспів:

Плече в плече, рам'я в рам'я
Хай кріпне, дужчає стрілецькая сім'я.

Конають браття по тюрмах
Без хліба гинуть діти.
Бо це забракло сили в нас,
Щоб їх освободити.

Приспів:

Гей, людоїди, не пора,
Над нами глузувати.
Ідея наша пресвята,
Не дасть ся потоптати.

Приспів:

Нехай не тішиться деспот,
Що ми спокійно ждемо,
Бо за Вкраїну, за народ
Ми всі у бій підемо.

Приспів:

Виконавці ті ж.

НУ І ЩО Ж, ЯК ПРИЙДЕТЬСЯ УМЕРТИ

Ну і що ж, як прийдеться умерти
У походах, шинелях, в житах,
То ми в вічи сміємося смерти,
Бо умерти прийдеться лиш раз.

Ну і що ж, як буде виглядати
На воротях дівчина, плачучи,
То нам будуть маршової грати
В лютім бою, гранати рвучи.

За потоптану честь України,
За потоптану землю святу
Ми ідем, щоби вирвать з руїни
Українську державу свою.

Виконавці ті ж.



Літо проминуло,
Листя пожовтіло,
А в повстанця молодого
Серце заболіло

Нема в мене долі,
Родився в неволі,
Охрестився, в лютім, лютім бою
На кривавім полю.

Матір зарубали
Московські сатрапи,
Ні сестрички, ні родини,
Ні рідної мати.

Стогне Україна,
І сонце не гріє,
Краче ворон, свищуть кулі,
Ворог скаженіє.

Рубай лютих катів
Наліво, направо.
За Вкраїну, за руїну,
Щоб лунала слава.

Заспівує П. Білославський,
тягне І. Білан

ОЙ ТАМ У ЛУЗІ ПРИ ПОТОЦІ



Ой там у лузі при потоці
Червоні ружі зацвіли,
Ой там три браття молодії
Життя за волю віддали.

Їх було троє, тільки троє,
Мали гранати, папашки.
Вони не знали, що друг їх зрадив
Катам червоної Москви.

Вони криївку обступили,
Кричать: «Бандери, руки вверх»,
Хтось крикнув: Слава Україні,
Ми не здамося, краще смерть.

І три брати поцілувались,
Ніхто пощади не просив,
І там гранати більше не рвались
І скоростріл більш не строчив.

Ой там у лузі при потоці
Червоні ружі зацвіли
Ой там три браття молодії
За Україну полягли.

Запис під час концерту
в Палаці «Україна».

♩ = 108

В не-ді-лю ра-нень-ко сон-це ся-би-чу-є у-кра-
-ін-ське вій-сько о-ко-пи бу-ду-є, ой сла-
-ва, ой сла-ва У-кра-ї-ні сла-ва, хай жи-
-ве Бан-де-ра і йо-го дер-жа-ва, раз і два.

Чи ви, хлоп-ці спа-ли, чи ви в кар-ти гра-ли, що ви
Ох і ми не спа-ли, а ні в кар-ти гра-ли, лиш ми

У-кра-ї-ну мос-ка-лям від-да-ли.
мо-ло-денькі службов мандру-ва-ли. -ва-ли, раз і два.

В неділю раненько сонце ся бичує,
Українське військо окопи будує.

Приспів:

Ой слава, ой слава, Україні слава,
Хай живе Бандера і його держава,
раз і два.

Окопи, окопи, жаль вас покидати,
Як вас було тяжко в зимі будувати.

Приспів:

Ми вас будували через цілу зиму,
А тепер лишаєм за одну хвилину.

Приспів:

Перегра оркестру.

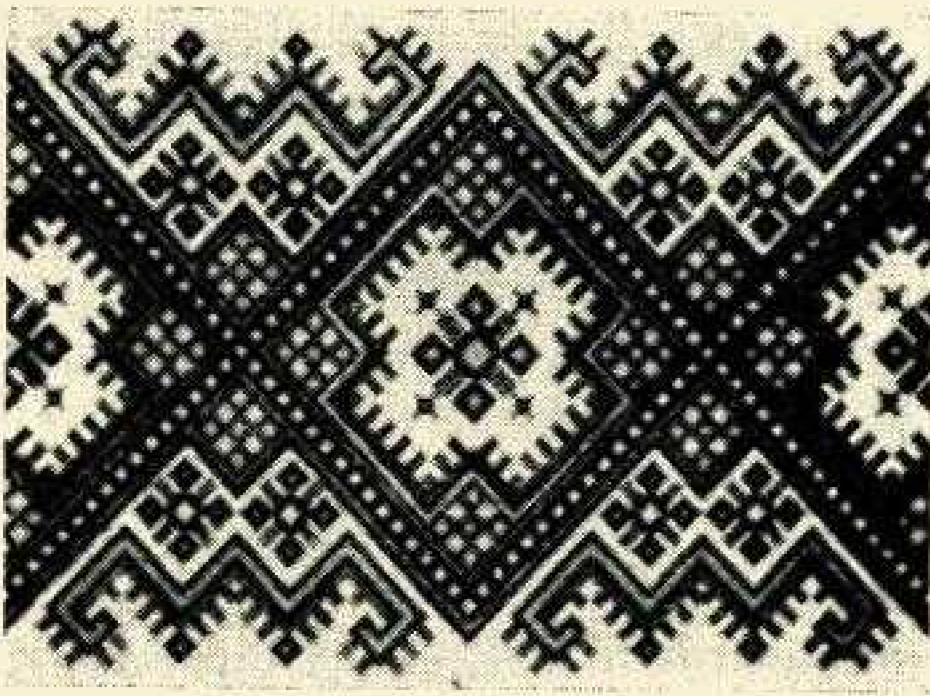
Чи ви, хлопці, спали, чи ви в карти
грали,
Що ви Україну москалям віддали.

Ох і ми не спали, ані в карти грали,
Лиш ми молоденькі службов мандрували.

В неділю раненько сонце ся бичує,
Українське військо окопи будує.

Приспів:

*Виконавці Володимир Цицелюк та Іван Гостей,
в супроводі оркестру народних інструментів
з м. Богородчани на Івано-Франківщині*



СЛОВО МОЛОДОГО ВЧЕНОГО

ЕТНІЧНА САМОСВІДОМІСТЬ УКРАЇНЦІВ XVII ст.

(За літописами Самовидця, С. Величка, Г. Граб'янки)

Національно-визвольна війна 1648—1654 років під проводом Богдана Хмельницького — поворотний пункт в етнічній історії українців. У вирі героїчних і трагічних воєнних подій як ніколи раніше зміцніло усвідомлення нашим народом своєї єдності, належності до єдиного кореня, права українського народу на свободу. Загальне самоусвідомлення себе найширшими верствами єдиним етнічним цілим, є, як відомо, ознакою завершення процесу етногенезу.

Слід відзначити, що спроби досягти автономії робились і раніше, коли Україна була під владою Великого Князівства Литовського. Але вони не знайшли підтримки серед дрібної шляхти та селянства і залишилися на рівні державних заколотів українських феодалів, невдоволених своїм становищем.

Якісно відмінна ситуація складалася напередодні визвольної війни. Польсько-шляхетське панування і соціальне гноблення на українських землях тісно переплелися з національним. Причому кріпосницьке і національне гноблення селянства, міської бідноти і козацьких низів на Україні було жорстокішим, ніж на польських землях, хоча магнати і шляхта становили тут незначний відсоток населення [1]. Непосильна панщина, яка в 70-х роках XVII століття досягала п'яти-шести днів на тиждень, данини натурою та грішми («поволовщини, дуди, осип, мірочки сухіє, з жорнов плату и иное» [2]), оренди — все це призводило до зубожіння українського народу, а спалення великих лісових масивів на поташ — до руйнування природних багатств країни. Зневажливе ставлення до української мови і культури з боку польських феодалів підсилювалося завдяки великому впливу католицького духовенства, яке прищепило їй елементи релігійної нетерпимості й ненависті до іновірців, насамперед до православних [3].

Цей час залишив нам надзвичайно цінні літературні твори. Різні за стилем викладу, достовірністю повідомлень, вони збігаються в одному — усвідомленні рівності народу України з іншими націями. Серед літературних джерел на особливу увагу заслуговують тогочасні літописи — Хмільницький, Львівський, Чернігівський, Густинський, Межигірський та ін. Багато творів, що згадуються в пізніших джерелах, втрачено, мабуть, назавжди.

Слід зауважити, що твори Самовидця, С. Величка та Г. Граб'янки майже нічого спільного не мають з традиційними літописами. Це передусім історико-культурні пам'ятки, які відображають суспільно-політичні та етнічні ідеали козацької старшини. А «відтворювані» Величком до-

[1] Див.: *Крип'якевич І. П.* Богдан Хмельницький.— Львів, 1990.— С. 15.
[2] Літопис Самовидця.— К., 1991.— С. 47.
[3] *Крип'якевич І. П.* Богдан Хмельницький.— С. 35.

кументи та листи Хмельницького можна назвати пам'ятками риторичного мистецтва. Важливо що автори козацьких літописів були сучасниками, очевидцями та дійовими особами багатьох описуваних ними подій. На їх прикладі можна побачити, яким чином реалії часу відбивались у світогляді української козацької старшини. Вони допомагають відтворити уявлення українців про себе як окремий етнос, своє походження, тогочасне положення серед інших етнічних спільностей.

Найбільш виразною ознакою усвідомлення народом свого існування є виникнення етноніму. Поява самоназви сама по собі знаменує існування народу. Утвердження і широке розповсюдження в літературі терміну «українець» відбулося відносно пізно — у XVIII — XIX ст. На це були свої причини, головна з яких — відсутність державності і, як наслідок, переслідування за все, що мало національне забарвлення (особливо мову), з боку польських королів, а згодом і російського царизму. Однак, незважаючи на всі перешкоди, процес формування самосвідомості українців, основи якого були закладені ще в епоху Київської Русі, таки відбувався.

Після розпаду Київської Русі на окремі князівства назва «Русь» в літописних джерелах вживається стосовно Київської землі [4]. Поруч з цим зустрічаються вислови «Земля Роуская», «вся земля Роуская» [5]. Під 1148 роком літопис оповідає: «...Володымеръ же Изяслав Давидовича и Святослав Ольговчи и Всеволод Стославич послаша слы свои к Изяславу Мстиславичу ищуще мира и тако рекоше... а мы доколе хочемъ землю Роускоую гоубити, а быхомъ ся уладити Изяслав же реч имъ брате то добро єтъ...» Після цього Пзяслав послав до Чернігова «Белгородского епископа Федора и Печерского игумена Федоса и мужи свои с ним Черниговоу река имъ тако: вы еста... хрест целоваша оу св. Спасъ ворожду про Игоря сложити а Роуской земли блюсти и быть всим за один брат» [6].

Ізяслав Мстиславич був київських князем (до цього Переяславським), а Володимир — Чернігівським. Взагалі Ізяслав Мстиславич протягом недовгого князювання (1146—1154) значно укріпив політичне становище Києва, під його впливом були Волинь, Переяславщина, Чернігів, Туров, Смоленськ. Усі ці князівства вважалися руськими («Руской землей»). Розповідаючи про боротьбу Ізяслава з Юрієм Долгоруким, який двічі захоплював Київ, літописець згадує такі міста і населені пункти як Лучеськ, Пересопниця, Галич, Добно, Володимир (Волинський), Дрогобоуж, Канев, Вишгород, Городок, Звенигород, Перемишль, Туров, Пинск, Кореческъ (Корець) [7]. Очевидно, що назва «Руська земля» стосується території всієї Південно-Західної Русі.

Поряд з цим виникає етнотопонім «Україна». Вперше він зустрічається в Київському літописі під 1187 р., коли літописець сповіщає про смерть переяславського князя Володимира Глібовича. Розповідаючи про події в Галичині за 1189 рік, автор повідомляє, що Ростислав Бернардич, закликаний боярством на князювання, приїхав до «України Галицької». Таким чином, вже у XII ст. назва «Україна» вживалась стосовно всіх Південно-Західних руських земель.

Трохи пізніше виникає етнотопонім «Мала Росія». Галицько-Волинський князь Юрій II (1324—1340 рр.) мав титул «Божою милістю уроджений князь всієї Малої Русі». Всі три назви вживаються у XVII ст. як рівноправні. Підраховано, що Самовидець понад 70 разів вживає термін «Україна», «вся Україна» [8]. Розповідаючи про відносини Б. Хмельницького з Польською короною, С. Величко називає країну «Україна», а коли Хмельницький схилився до російського монарха — майже виключно «Мала Росія». Відповідні етноніми вживаються як рівнозначні.

[4] ПСРЛ.— М., 1962.— Т. II. стп. 309—310 (1140 р.) та ін.
[5] *Там же.* стп. 303, 305, 364, 366 та ін.
[6] *Там же.* стп. 364—366.
[7] *Там же.* стп. 386—406.
[8] *Дзира Я.* Літопис Самовидця. Вступ.— К., 1971.— С. 35.

Населення України називають «русь», «руси», «люди руські», «українські люди», «народ український», «малоросіяни» [9].

У Величковому літописі знаходимо чимало штучних варіантів етнонімів та етнотопонімів «україно-малоросійський народ», «українські малоросіяни», «козако-руська Україна» та ін. Автор намагався зробити свою мову більш науковою, несхожою на повсякденну розмовну.

Пояснюючи причину початку війни, автори вдаються до більш-менш детального огляду тогочасного становища козаків в Україні. Основну увагу вони зосереджують на соціальних та економічних утисках прав і свобод козаків з боку місцевих представників польських властей, а також релігійні утиски та насильницьке запровадження Унії. Тут ми не знаходимо майже ніяких свідчень про тяжке становище «тяглих людей» («люду посполитого», «мужиків»). Зверхньо ставляться вони і до рядових козаків, називаючи їх «голотою». Немає згадок, що національно-визвольній війні передували чисельні повстання селян, які перебували під подвійним гнітом — соціально-економічним з боку своїх і польських феодалів та національно-релігійним, який чинила польська шляхта. Соціальний статус козацької старшини, до якої належали й автори творів, безсумнівно позначився як на їх позиціях, так і орієнтаціях.

У цих творах майже немає узагальнень, кожне повідомлення — це розповідь конкретна і стисла, доповнена лише тими подробицями, які автор вважав найбільш важливими. Причини початку війни Б. Хмельницького — це одне з небагатьох місць, де автори були просто вимушені зробити узагальнюючі пояснення. Літопис Самовидця так і починається: «Початок і причина войни Хмельницького ест едино от ляхов на православіе гоненіе и козаком отягощеніе. Тогда бо оным не хотячи, чего не звикли были панщини робити, на службу замковую обернено, которих з листами и в городі до хандоження (чистки) коней старостове держали, в дворах грубу, тоест печи палити, псов хандожити, дворі замітати и до иншних незносних діл приставляли...» Далі йде детальний опис усіх кривд, що чинили козакам польські шляхтичі. Самовидець підсумовує сказане словами, що добре жилось над посполством старостам та намісникам, «але однак чего не звикла била Україна терпіти» [10].

Українські верхи були поставлені перед вибором: з одного боку, їм надавалася можливість ополячитись і стати частиною польської шляхти, з іншого — терпіти релігійні, соціальні утиски і сваволю від польських світських та релігійних властей, але зберігати свою мову та православну руську віру. Тож з погляду козацької старшини та українських феодалів питання збереження своєї віри, опору Унії, відновлення прав та вольностей українського козацтва стало тотожним збереженню своєї національної самобутності, національної самосвідомості. Вони прагнули відчувати себе власниками своєї землі, не соромитися своєї приналежності до українського народу. Тим більша гордість відчувається в оповіді про момент самовизначення, той короткий час, коли український народ в особі гетьмана Хмельницького сам вирішував свою долю: «Панове поляки ніколи не сподівались, навіть уві сні їм не снилося, що мали вони віддати й навічно від себе відчужити таку велику й знамениту, що лежить обабіч Дніпра, частину своєї держави, Малу Росію з великою кількістю народу лицарського козако-руського, і то через одного гетьмана війська Запорозького і всієї України Богдана Хмельницького» [11].

Факт досягнення незалежності від поляків розцінюється автором як визначний успіх усього українського народу. Детальний опис видатних здібностей Б. Хмельницького як державного діяча, ходу його думок, схвалення його рішень — все це наповнене гордістю за свою національну верховну владу, за народ, який може і хоче іти шляхом самовизначення. «Златая свобода» — образно називає мету українців Граб'янко.

[9] Див.: Літопис Самовидця.— С. 59; *С. Величко*. Літопис.— К., 1991.— Т. 1.— С. 41, 42, 43; *Граб'янко Г.* «Дъйствія презъльной...» — К., 1854.— С. 66.
[10] Літопис Самовидця.— С. 45, 46.
[11] *Величко С.* Літопис.— Т. 1.— С. 127.

Козацькі літописці наділяють Хмельницького тими рисами і якостями, яких, на їх думку, бракувало старшині наприкінці XVII ст. — початку XVIII ст., коли Україна поступово втрачала автономію.

Як протилежність Хмельницькому змальовано у Величка постать Виговського. Величко, називаючи його прихильність до поляків неправедною, пише, що Виговський «був за походженням із руської, що перебуває під Польською державою, шляхти, а, вивчений вільним наукам, славився за дотепного і правного у писарських справах, однак завдяки тимчасовій марності і з огляду на цьогосвітні гаразди був єдиного духу з поляками»[12]. Цілком ясно, за Величком, що заради своїх особистих гараздів новий гетьман зрадив національні інтереси, незважаючи на своє руське походження, і поступився чимось, що стоїть на думку автора вище «тимчасової марності», і цим навів на Україну «велике лихо, розрух, кровопролиття і крайній розор»[13].

Літописець звинувачує у кровопролитті Виговського, хоча причини розколу козацького війська на два табори були набагато глибші. Виговському вдалося досягти певних успіхів. Це засвідчують Гадяцькі пакти, вироблені ним з польськими комісарами. Цей документ найбільш повно відбив настрої, бажання, думки українського народу. Гадяцькі пакти поруч з остаточною ліквідацією Унії, введенням Київського митрополита в сенат Корони Польської, правом зберігати старі й відкривати нові свої академії, гімназії, колегії, школи і друкарні, включали й право карбувати свою монету. В пункті п'ятому фіксується: не сплачувати податків Короні Польській і не знати по обох Українах іншої юрисдикції, окрім самого сього козацького гетьмана[14]. Таким чином, Україна фактично стала б окремою державою під протекцією польських королів.

Як і у Величка, в Граб'янки «руське» походження є позитивною характеристикою для людини, предметом гордості серед патріотично настроєної старшини. Воно вважалося тією ознакою, що відрізняла свою людину від чужинця. Яскраво засвідчують це два короткі повідомлення Граб'янки: «Кисълъ, отъ древнихъ пановъ Рускихъ сей родомъ» і «...между же симъ преставился Воевода Кіевский Адамъ Кисълъ, мужъ благочестив и вѣри Греко-Рускія великій бъ побожникъ, во словъсехъ бъ сладокъ, Украинъ пріятенъ отъ древнего и славного рода идяй Святолда, бывшого въ року 1128 руского Гетмана»[15].

Але походженя з русів було не тільки предметом гордості, але й накладало певні обов'язки. Це бачимо з оцінок діяльності Хмельницького і Виговського, де зовні головним критерієм була вірність союзу з Росією. Тим більш характерно, що у вину Виговському ставиться не так зрада російському цареві, як зрада інтересів України, братовбивча війна і руйнування українських міст. Це тісно пов'язано з ідеєю соборності, яка започаткувалася ще з Київської Русі. Її первісне значення полягало у визнанні людиною себе невід'ємною ланкою в довгому ланцюгу поколінь, яка повинна піклуватися передусім про інтереси цілого[16]. Таким чином, самореалізуватись людина могла через служіння своєму народу, через захист культурних традицій, мови, православної віри від зовнішніх втручань.

Важливою частиною етнічної самосвідомості є уявлення про етнічну будову світу. Ось чому назва «Русь» так довго зберігається у свідомості українців, адже тоді держава була категорією, тісно пов'язаною з певним народом. За тогочасними уявленнями народ (етнос) без держави існувати не міг. Отже вона ставала неодмінною ознакою існування народу. Тому козацька старшина намагалася вивести своє походження

[12] *Там же.*— С. 216.
[13] *Там же.*— С. 217.
[14] *Там же.*— С. 233.
[15] *Граб'янко Г.*— С. 82. 118.
[16] Див.: *Стратий Я. М.* Особенности развития украинского ренессанса в поэтическом творчестве острожских книжников // Отечественная философская мысль XI—XVII вв. и греческая культура.— К., 1991.— С. 244.

з часів Київської Русі, а відтак підкреслювала спадкоємність влади. Характерним є те, що Святолда Граб'янко називає Руським Гетьманом. Для того, щоб підкреслити спадкоємність козацької держави від Русі, він виводить козаків від кочових «козаръ», які пізніше осіли на цій території і стали називатися Антами. «И тако народ славенский, или казари... владеющи Кіевомъ и инными Російскими нъкінми странами, взимаху отъ нихъ дань», — ось така версія утворення Київської Русі викладається у Г. Граб'янки.

Отже в період національно-визвольної війни і після завершення у середовищі козацької старшини чітко проявляється національна самосвідомість. Незважаючи на деяку тенденційність оцінок подій, неточності у їх викладі, автори козацьких літописів виявляють цілком сформовані уявлення про те, що український народ — це окрема етнічна спільність, яку характеризує спільне походження, своя назва, мова, релігія, культурні традиції.

Ольга ОРЛОВСЬКА

Київ

З ІСТОРІЇ ХОРОВОЇ КАПЕЛИ «ДУМКА»

Працюючи в архівах м. Києва над матеріалами з історії української музики 20-х років, мене особливо зацікавили документи, що стосуються Заслуженої державної капели України «Думка». У них зафіксована величезна робота капели по пропаганді української народної та масової пісні і, зокрема, відображена творча діяльність її першого художнього керівника Нестора Городовенка. Але, на жаль, це ім'я, як і імена інших митців 20-х років (В. М. Верховинця, К. Є. Богуславського, Ф. М. Попадича та інших), на довгий час було вилучене з нашої історії. Сьогодні, зрештою, ми маємо можливість підняти завісу мовчання і повернутися до розгляду творчої спадщини митців, що залишили помітні сліди в історії культури українського народу.

Капела «Думка» (Державна українська мандрівна капела) розпочала свою роботу у Києві на початку 1920 року, коли Центрукрспоживкооперація «Дніпросоюз» організувала капелу з 45 співаків (керівник Нестор Городовенко) [1]. Перші подорожі (а саме — мандри, що були традиційною формою українського мистецького виконавства і які визначали профіль капели) пролягли по містах, селах, станціях, заводах УРСР (1920—1921 рр.). Слід зазначити, що свої концерти у цей період капела складала і проводила відповідно до встановлених нею циклів (1-й — творчість М. Лисенка, 2-й — колядки й щедрівки, 3-й — творчість М. Леонтовича, 4-й — музика до «Кобзаря» Т. Шевченка, 5-й — веснянки), які засвідчували, що репертуар капели підбирався з великою ретельністю і продуманістю, а також відповідав потребам і запитам народу. Так, наприклад, у нових архівних знахідках зазначено, що другий вінок веснянок, гармонізований М. Лисенком, у виконанні капели «залишає такий весняний, бадьорий творчий настрій, закликаючи разом з тим до упертої боротьби за нове і світле життя трудящих... Капела стоїть на твердому, певному шляху, бо вона має предметом своєї роботи народне добро і скарб духу — народну пісню і несе трудящому народові те, що йому зрозуміле і потрібне» [2].

Слід підкреслити і те, що капела на той час складалась з артистів, які були кращими вокалістами Києва. У ній панувала винятково твор-

[1] До 1920 року Н. Т. Городовенко керував різними хорами м. Києва, одним з яких була створена при Київському відділі народної освіти капела «Дніпросоюз», на базі якої засновується «Думка».

[2] Див. про це: У. У. М. Українська державна капела у Києві // Вісті.— 1921, 28 квіт.



Нестор Городовенко. Фото. 1938.

ча дисципліна: «Під час концерту ні один зайвий рух не перешкоджає слухачеві. Диригент і капела весь час уявляють одно нерозривне ціле і цим в значній мірі можна пояснити ту високу художність і тонкі відтінки, які капела дає в піснях. Далі треба зауважити, що коли капела з голосового боку уявляє з себе великої цінності одиницю, то й диригент капели цілком відповідає їй: справжнє чуття і розуміння духу української пісні, а через те правдиве виявлення її суті, тонкі відтінки пісень і уміння давати її, не порушуючи самої швидкості пісні — це все є характерними рисами Городовенка, як диригента [3].

У 1922 році капела укладає угоду з Правлінням цукротресту про проведення концертів на цукрових заводах України, і з цього часу вона починає роботу по культурному обслуговуванню робітників цукрової промисловості. Так, з 1 березня по 1 січня 1923 року капела планувала дати сімдесят концертів у Київському, Подільському, Смілянському, Сумському та Харківському районах [4].

На початку 1923 року капела «Думка» вступає у новий етап свого розвитку. Влітку 1923 року за викликом Народного комісаріату освіти виступає перед 3-м Всеукраїнським з'їздом комнезамів (комітет незаможних селян), перед урядом та трудящими Харкова, після його їй офіційно було присвоєно назву Всеукраїнської [5] капели. Оформившись як творчий колектив, «Думка» запропонувала концертне обслуговування населення України. Робота ця була плідною. Статистичні дані за 1922—1925 роки свідчать про те, що «Думка» мала понад 700 концертів.

Подальші концертні гастролі продовжуються у Москві, Ленінграді. На початку 1929 року капела виїздить у закордонну подорож до Франції. Концерти пройшли з великим успіхом [6].

У «Спогадах про Нестора Городовенка», присвячених одній з річниць від дня народження диригента, Ганна Шерей (колишня співачка капели) згадує про перший концерт «Думки» у Парижі. У цьому концерті капела співала разом з симфонічним оркестром Паризької філармонії під керуванням диригента Е. Ансерме. У репертуарі концерта були: «Спів долі» і «Спів парок» І. Брамса, «Весняний хор» із ораторії «Чотири пори року» Й. Гайдна, «Поразка Сенахериба» М. Мусоргського, «Сюїта» в чотирьох частинах С. Рахманінова і «Дубінушка» О. Глазунова. Преса відзначила високу виконавську майстерність хорового колективу. Так, наприклад, Ернст Ансерме у своїй статті писав: «У нас у Франції нема хору, здатного інтерпретувати так, як цей хор, який-небудь величний твір Баха або Гайдна... Це першокласний хор. Як і більшість слов'янських хорів, чоловічі голоси вражають сильніше за жіночі. ...Але звідсіля не виникає, що останні не чудові, чоловічі голоси настільки вище голосів наших західних хорів, що вони незрівняно вище за все, що можна почути у нас. Тільки Україна має баси, що можуть досягти такої глибини... Крім їх високих природних даних і вокальної культури, я особливо оцінив єдність їх досконалого

[3] *Там же.*

[4] Див. про це: «Инструкция проведения художественных концертов Украинской Государственной передвижной капеллы «Думка» на сахарных заводах Украины (27.02.1922) — ЦДАІ України, ф. 165, оп. 4, д. 184, л. 44.

[5] Всеукраїнський (Усеукраїнський) — стос. до всієї УРСР (Див.: Словник української мови.— К., 1970, т. І.

[6] Виписка з матеріалів ЦДАІ УРСР. 1929 рік, Франція: Париж, Ліон, Монпельє, Бордо, Біяріц, Ангулем. Париж — 11 концертів / Див.: ЦДАІ України, ф. 166, оп. 9, д. 272, л. 214).

хорового ансамблю, що, зберігаючи при виконанні всю силу хору, одночасно дає капелі можливість відтворювати чарівну імпровізацію одного співака»[7].

До репертуару «Думки» увійшло понад 400 творів. З них українських — 315, російських — 35, білоруських — 10, грузинських — 5, єврейських — 4, західноєвропейських класиків — 35. Прекрасний співочий склад капели, високохудожнє виконання поставили «Думку» на перше місце серед хорових колективів України[8].

Виконавське мистецтво «Думки» у 20-х роках значною мірою спонукалося енергією та ініціативою її організатора і беззмінного художнього керівника Нестора Городовенка. Син селянина з Полтавщини (с. Венслава Лохвицької округи), він змалку виявив музичне обдарування. Навчаючись у Полтавській учительській семінарії, Нестор Городовенко тут же спеціалізувався по хоровому диригентству. Закінчивши у 1907 році Глухівський педагогічний інститут, він одинадцять років працює вчителем у різних містах України і вирішує присвятити себе музичному мистецтву. Захоплюючись народним мелосом, прагнув створити хоровий колектив, який би ніс українську пісню в маси.

З 1917 року Городовенко живе в Києві. Спочатку він працює вчителем гімназії і диригентом хору Київського університету, а потім (з 1919 по 1938 рік) — керівником колективу, який з 1920 року носить назву «Думка». Очолювши «Думку», Н. Городовенко двадцять років віддав музично-педагогічній і артистичній діяльності в ній як хоровий диригент.

У 1925 році за організацію і художнє керівництво українською капелою «Думка» Н. Городовенку одному з перших у республіці було надано звання заслуженого артиста. Висока урядова відзнака художнього керівника стала новим стимулом для творчого зростання митця і очолюваного ним колективу.

Однак у 1938 році Н. Городовенка усувають з посади, а разом з тим і капела «Думка» змушена була різко змінити свої творчі плани. У роки Великої Вітчизняної війни диригент залишається в окупованому Києві, де керував хором колишніх співаків «Думки», а у 1943 році емігрував за кордон. Мотиви еміграції невідомі, проте саме цей факт послужив причиною замовчування імені Городовенка, а разом з тим і діяльності капели «Думка» у 20—30-і роки. Перебуваючи в еміграції, Н. Т. Городовенко продовжував диригентську працю у Німеччині та Канаді.

Розглядаючи архівні документи і матеріали про роботу капели, особливо вражає значна кількість свідчень про те, як виконавська її майстерність і репертуар впливали на слухачів, особливо на любителів хорового співу. Де б капела не виступала, її концерти ставали імпульсом до утворення аматорських і професійних капел. Робота «Думки» була спрямована на естетичне виховання народу через пропаганду хорових творів і хорового співу і відіграла значну роль у концертно-хоровому житті України 20-х років.

Творчі традиції і знахідки Нестора Городовенка у наступні десятиліття продовжили й інші митці — відомі хорові диригенти. Так, велику школу майстерності хорового співу і диригентства пройшов у капелі її колишній артист Олександр Сорока[9]. Він творчо виріс у

[7] Див. про це: *Ганна Шерей.* Спогади про Нестора Городовенка.— Ці спогади надіслала заслуженій артистці УРСР, співачці капели «Думка» М. В. Шевчук колишня співачка капели Л. Я. Гончарів із Сан-Франціско у 1990 році, яка у 30-і роки (до 1938 р.) працювала разом з Н. Городовенком у капелі «Думка». Спогади були надруковані в одній із газет Сан-Франціско.— Цей матеріал взято із документів, які знаходяться в архіві капели «Думка».

[8] Див. про це: *Михайлов М. М.* Творчий шлях «Думки».— К., 1957.— С. 24.

[9] *О. Н. Сорока* (1900—1963) — український хоровий диригент, народний артист УРСР (з 1960). У 1930 році закінчив диригентський факультет Київського музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка. З 1934 року (з перервами) був диригентом, а в 1937—40 рр.— головним диригентом капели «Думка». У роки війни художнім керівником капели був заслужений артист України Василь Михайлович Минько.

«Думці», і з 1946 року став її художнім керівником. У 1964—69 роках «Думку» очолював народний артист України Павло Муравський [10].

У 1969—83 роках художнім керівником був Михайло Кречко [11], а з 1984 року — народний артист України Євген Савчук [12].

Академічний стиль виконання «Думки» характеризується органністю, емоційністю і м'якістю звучання, осмисленим нюансуванням, майстерно здійсненими динамічними ефектами, старанною обробкою кожної партії і хорової групи, відмінною дикцією, а також збереженням національних особливостей твору.

У складі капели співали і співають заслужені артисти Української РСР Н. Є. Архипов, Б. Б. Антків, В. В. Алпатова, І. А. Бабич, В. В. Вітвіновський, А. О. Глазирін, П. І. Довбня, Л. Ф. Дулевич, І. Т. Дідов, Д. М. Джолас, В. Г. Єлисеєв, В. П. Залавська, Н. Ф. Кротов, В. Д. Кулик, О. П. Лисокінь, В. А. Міщенко, В. О. Мальпів, Д. П. Міхно, Г. А. Скидаленко, М. В. Шевчук та ін.

За свою багаторічну діяльність «Думка» здобула визнання і справедливо вважається одним з кращих хорових колективів України. За значні досягнення у пропаганді хорового мистецтва «Думка» неодноразово отримувала урядові нагороди. Серед численних її нагород найбільш високою є Державна премія України імені Т. Г. Шевченка (1981).

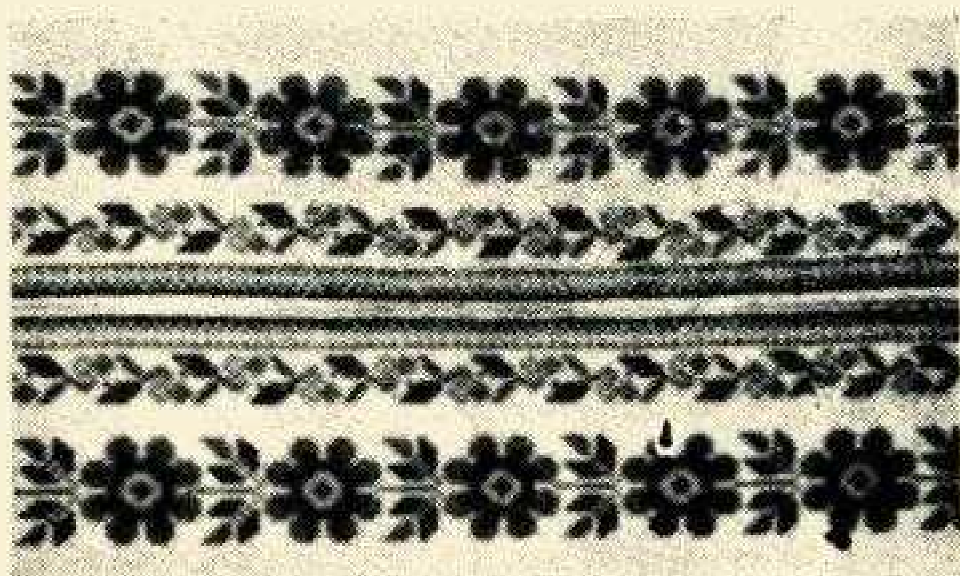
Ганна ДЗЮБА

Київ

[10] П. І. Муравський (р. 1914) — український хоровий диригент, педагог. Народний артист УРСР (1960). З 1940 року розпочинає диригентську діяльність, з 1948 року — художній керівник і головний диригент капели «Трембіта», у 1964—66 — «Думка». Викладач Львівської (1949—55), Київської (з 1969, з 1971 — професор) консерваторій.

[11] М. М. Кречко (р. н. 1925) — український радянський хоровий диригент. Народний артист України (1960). З 1954 року — художній керівник і головний диригент Закарпатського народного хору, з 1969 — капели «Думка» (також директор), з 1983 — головний хормейстер Дитячого музичного театру у Києві. З 1972 року викладач Київської консерваторії (з 1984 року — доцент). Автор монографії, статей, обробок українських народних пісень тощо.

[12] Є. Г. Савчук (р. 1947 р. на Буковині) — український хоровий диригент. Заслужений діяч мистецтв України (1978), народний артист України (1990). Закінчив Чернівецьке музичне училище, Київську консерваторію (клас професора О. С. Тимошенка — 1971 р.), потім асистентуру-стажування при Київській консерваторії (1977). Був головним хормейстером Київського театру оперети (1970—1973 рр.), диригентом-хормейстером хору імені Г. Верьовки (1973—1978 рр), з 1978—1984 роки — художній керівник Київської чоловічої капели імені Л. Ревуцького. З 1984 року — художній керівник Заслуженої Державної капели України «Думка».



ВАМ, ВЧИТЕЛІ

ІЗ СПОСТЕРЕЖЕНЬ НАД СУЧАСНИМИ СВЯТКОВИМИ НАРОДНОПОЕТИЧНИМИ ПРИВІТАННЯМИ

Якось з нагоди Великодня одержую листа від колишніх (початок 50-х років) вихованців Павлоградського дитячого будинку, в якому тоді працював вихователем, з такими рядками: «Бажаємо щастя, гараздів без ліку, міцного здоров'я, довгого віку. Хай обминають болі й тривоги, хай довгою буде життєва дорога! Чистого неба, втіхи земної, щастя й добра на многії літа!» Ці рядки мені нагадали слова народної поезії, лише дещо модифіковані і пристосовані до привітання. В свою чергу це й послужило поштовхом до початку збирання і вивчення зразків сучасних поздоровлень, написаних у народнопоетичному стилі привітань і доброзичливих побажань, які в розмаїтті жанрів української поезії дедалі чіткіше виділяються в самостійну групу.

Їх походження надзвичайно прозоре: більшість започатковані в традиційних колядках і щедрівках, деякі виникли за аналогією чи асоціативно, а декотрі, напевно, мали конкретне авторство, яке не вказувалось, тому з часом швидко загубилося. Це, так би мовити, найбільш імовірні основні шляхи появи образних привітань, поздоровлень та доброзичливих побажань.

Образним привітанням притаманні конкретні адреси, причому, звертання буває особливо шанобливе, насичене емоційними епітетами і порівняннями, які здебільшого значно гіперболізують заслуги і доброчинності того, до кого звернено зміст твору.

Коли мова йде про знатну людину, часто створюється привітання колективним шляхом, засобами складання (компіляції) уривків кількох окремих творів, переробки певних частин інших. Прикладом цього є початок колективного студентського привітання видатного українського гумориста Павла Глазового з нагоди його ювілею: «Ясночолому, славномудрому, єдиновірному Отаману коша запорозьких гумористів, ясновельможному пану-товаришу Павлу Прокоповичу Глазовому славного для першого Вашого 70-річчя складають оберемки своїх вдячних і усміхнених сердець найвідданіші прихильники Вашого дару Божого студенти з професорами, доценти з кандидатами, асистенти з музикантами Криворізького педінституту колишньої Інгулецької паланки Землі Війська Запорозького...» (Жовтень, 1992 р. Друкується вперше). Звернімо увагу, що в цьому початку простежується щось ледь вловиме від анонімних полемічних творів кінця XVII — початку XVIII століть, він чимось перегукується із славнозвісним листом запорозьких козаків турецькому султану Мухаммеду IV, але у величальному, доброзичливому і величному плані.

Народнопоетичні поздоровлення багато в чому нагадують колядки з тою лише різницею, що складаються з двох частин, перша з яких є прозова адресація і друга — поетичне (пісенне) закінчення. Прозова частина поздоровлення розкриває адресацію: кому, з нагоди чого (юві-

лею, свята) присвячується, щось на зразок підпису на поштовому конверті чи на початку телеграми.

Інший вигляд має пісенна частина привітання:

Хай вас зігріває людська теплота,
За все, що зробили за свої літа.
Хай щастя рікою вам ллється,
І все у житті хай вдається.
Хай буде здоров'я міцне, як граніт,
На многая, многая благая літ!

З привітання
Миколі Івановичу Добробуту
з нагоди його 30-річчя;
с. Богуслав Павлоградського району,
червень 1976 р.).

Доброзичливі побажання, як правило, мають здебільшого уніфікований характер і можуть бути і в образних привітаннях, і в народнопоетичних поздоровленнях, і функціонувати самостійно. Ось які доброзичливі побажання Оксані Іванівні Шумляковській — робітниці допоміжного цеху радіозаводу колгоспу ім. Володимира Івасюка (Золочівський район) надіслали друзі з нагоди дня народження:

Бажаємо щастя море,
Щоб в житті ви не знали горя,
Щоб довго не старіли
І ніколи не хворіли,
Щоб вас люди шанували,
На роботі поважали,
Щоб у вашому житті
Все було на висоті!

(Червень 1992 р.)

Марія Фанасіївна Приходько, трудівниця села Минівки Магдалинівського району Дніпропетровської області напередодні 1993 року одержала поштову листівку із такими зворушливими рядками:

Світла мудрість твоя сивиною сіяє!
Ти душевне тепло нам своє віддала.
А літа, мов вода, вороття їм немає,
Будем долю благать, щоб тебе зберегла!

І підпис: «Чоловік, діти, онуки».

(Грудень 1992 р.)

Ця доброзичлива монострофа функціонально нагадує українську щедрівку. За поетичними розмірами і внутрішньою ритмомелодикою це народнопоетичне поздоровлення.

Подібно звучать римовані доброзичливі побажання, які надіслали студенти Криворізького педінституту Алевтина Івахненко і Людмила Корж (кожній по 20 років) своєму улюбленому викладачеві у зв'язку з новорічними святами:

У рік цей хай щастя вам сяє,
Що зайвим ніколи в житті не буває!
Здоров'я із вами нехай добре дружить,
Бувайте щоденно веселі та дужі
У колі сім'ї і в робочому колі
Хай гумору стане для всіх нас доволі!
З Новим роком!

(Грудень 1992 р.)

Крім новорічних народнопоетичних поздоровлень, образних привітань та доброзичливих побажань в побуті населення у роки розбудови державності і незалежності України відновилася душевна потреба відзначати свята, що донедавна офіційно були ігноровані — Різдва Христового, Богоявлення (Хрещення), Стрітення, Благовіщення, Троїці та інших.

В день Різдва Христового близькі родичі і куми, сусіди і колеги по роботі та навчанню вітають один одного такими, наприклад, римованими рядками:

З Різдвом Христовим і щастям новим!
Із Різдвом вітаємо, щастя й радощів бажаємо!

Проте немало і опоетизованих рядків існує та відновилося в побуті українців. Наприклад, таке привітання, що виникло на давньому грунті:

Хай Матір Божа нас охороняє,
Хай Господь з неба добро посилає.
Дай, Боже, довіку горя не знати
І смуту швидше усім подолати!

(З привітання
Оксані Аркадіївні Кругограй:
студентці Криворізького інституту
народного господарства,
липень 1992 року).

Аналогічними є побажання-привітання чи народнопоетичні поздоровлення і на всі інші загальновизнані народні свята. Часто зустрічаються привітання і побажання з відтінком гумору (давня українська традиція) і дуже серйозні, але завжди щиросердні і доброзичливі: «Нехай ваші майбутні діточки люблять вас так ніжно і щиро, як ви любите своїх батьків!» і т. ін. (Записано на весіллі в Кривому Розі 1992 року).

Практично неможливо бодай порахувати тематичні групи (привітань і побажань), що адресовані окремо молодій, молодому, обом разом... А які «букети» побажань і привітань тещі і тестю, свекрусі і свекру, дружкам, сусідам — усім учасникам українського традиційного весілля! Немало народнопоетичних поздоровлень і доброзичливих побажань з нагоди різних сімейних ювілеїв, зустрічей і прощань, що для родини стають святами. Інколи то прозові високохудожні мініатюри з нагоди мідного, скляного, кришталевого, золотого та інших весіль. Такі твори насичені образними епітетами, цікавими, подекуди дещо гумористичними порівняннями, іншими простими тропами.

«Міцного вам здоров'я козацького, любові щирої, казкового достатку повну хату, щастя сонячного променистого, діточок вродливих, геніальних...». «Нехай ніщо не затьмарює вашого світлого прекрасного подружнього життя, веселих усмішок ваших діточок, достатку й господарства допутя...» (Записано в селищах Лозуватці і Радушному Криворізького району 21.07.1984 р. та 7.08.1985 р.).

Подружні ювілеї вітають і народнопоетичними творами. Так, подружжя Юлія Миколаївна і Борис Олексійович Леванови на своє «перлинове» (30-річчя) весілля одержали таке привітання:

Хай вам таланить на життєвій ниві,
Хай роки і дні ідуть лише щасливі.
Сімейного вам затишку й тепла,
Побільше друзів, радості, добра!

(м. Кривий Ріг, листопад 1991 р.)

Як відгомін давнини і нині в сучасних образних привітаннях, поздоровленнях і доброзичливих побажаннях часто трапляються образи-символи України калина та верба:

Хай цвіте для вас калина,
Символ щастя України,
Хай достаток завжди з вами
Обростає діточками!
Замісіть їх на любові,
Щоби виросли здорові (і т. д.)

(З весільного привітання Галині
і Валерію Ковальовим,
м. Орджонікідзе, січень 1990 р.).

В багатьох інших варіантах привітань функція образу калини теж номінативна:

Хай для вас цвіте калина,
Щастя й радість нехай лине,
Діточки ростуть здорові,
Щоб жилось вам без купонів...

(З привітання Помазанським
з нагоди весілля,
с. Новокиївка Токмаківського району
Дніпропетровської області,
9 серпня 1991 р.).

В іншому привітанні безсмертна калина виступає в ролі порівняння:

... Нехай доля розквітає, мов калина в лузі,
Нехай батьки поруч будуть, а ще — добрі друзі!

(З привітання Ларисі та Олегові Земляним з весіллям, смт Межова, серпень 1991 р.).

У деяких привітаннях, поздоровленнях і побажаннях раптом (бо то зовсім несподівано для творів таких жанрів) з'являється пісенний образ зозулі.

Любима матусю, хай сива зозуля
Край нашої хати
Ще років багато тобі накує!
Щастя, здоров'я усі ми бажаєм,
Нехай не старіє серденько твоє!

(З привітання
Лідії Федорівні Волошиній-Степановій
з нагоди ювілею, м. Кривий Ріг,
липень 1979 р.).

Інший варіант привітання, в якому теж згадано образ зозулі:

Скільки років вам — не питаєм,
Хай рахує зозуля в гаю!

(З привітання ветерану педагогічної праці
Івану Івановичу Федорцеву
з нагоди його 65-річчя,
м. Павлоград, серпень 1967 р.).

Дуже часто у привітаннях, поздоровленнях чи доброзичливих побажаннях з'являється образ сонця як символ щастя, добра, та інших щедрот і доброчинності.

Рідна наша матусю!
Рано-рано до схід сонця
Постукав ангел у віконце,
Він повідомив тихо нас,
Що день народження у вас...

З привітання
Настасії Іванівні Довгій,
якій виповнилось 68 років,
Казанківка, 20 червня 1992 р.).

Хай сонечко світить із ясного неба.
Бажаємо всього, чого тобі треба:
Здоров'я, втіхи, поваги від світу,
Багатства і долі на многії літа!

(З привітання Олені Іванівні Павлюченко
з нагоди її 40-річного ювілею,
м. Павлоград, 29 січня 1987 р.).

Сонце і сонечко як поетичні образи в таких привітаннях несуть ознаки світла, і ще вжиті у звичному значенні. А от побажання долі — сонячної, щастя — сонячного, навіть посмішок — теж сонячних уже поєднує персоніфікації із образністю, в основі якої відгомін прадавніх вірувань.

Образні привітання, поетичні поздоровлення і доброзичливі побажання рясно-рясно «заселені» сталими зворотами типу: «Руки ваші золоті!», «уклін вам низенький», «усмішок щасливих», «онуків вродливих», «ночі недоспані», «сльози непрохані», «років суцвіття» і т. ін.

Поталанило в цих творах і різним прикладкам, а саме: «ненька-земля», «хлібом-сіллю», «щастя-доля», «життя-буття», «мої руки — моє багатство». Досить різноманітні тут синтаксичні конструкції. Більшість побудовано у формі простих, поширених або складносурядних чи складнопідрядних з послідовною підрядністю речень.

Бажаємо мирного неба, духмяного хліба,
Яскравого сонця у вашому віконці,
Сонячних ранків, чистих світанків,
Душевної казки, щастя ліку і довгого віку...

(З привітання
Ганні Федорівні Семиліт з ювілеєм,
м. Павлоград, 21 серпня 1991 р.).

Хай рожі зів'януть на морозі,
А ви щоб цвіли і цвіли,
З очей щоб ніколи не капали сльози,
Щоб завжди щасливі й здорові були!

(З привітання Валентині Карпівні Непийпиво, м. Марганець, 19 серпня 1992 р.).

Попередні покоління українців зазнали на собі впливу політики русифікації, результатом якої мова братнього народу в певних регіонах стала засобом спілкування, тому у спадку народнопоетичної творчості населення України досить значний прошарок російськомовних привітань, поздоровлень, побажань.

Образні привітання, поздоровлення і доброзичливі побажання у відбудовчий період стали атрибутами життя і побуту населення незалежної України, як одна з його рис і ознак. Які б часи не наставали, а українці не втрачали своєї здатності і майстерності вітати близьких і рідних, друзів і колег із святами, ювілеями, бажати їм щастя, здоров'я, всякого добробуту.

Наведені приклади привітань, поздоровлень і доброзичливих побажань (всі вони друкуються вперше) засвідчують своє право на існування як самостійні види народопоетичної творчості, що стали невід'ємною часткою культури і побуту сучасної незалежної України.

ЗРАЗКИ СВЯТКОВИХ ПРИВІТАНЬ,
ПОЗДОРОВЛЕНЬ ТА ДОБРОЗИЧЛИВИХ ПОБАЖАНЬ

(З колекції Д. Т. Федоренка, м. Кривий Ріг)

1. З нагоди Різдва Христового:

Із Різдвом Христовим
Ми щиро вітаєм.
Щастя і здоров'я
Ми усім бажаєм!
Нехай віра в серці
Кожного засяє,
Матір Божа з неба
Усіх привітає!

(З привітання Таїсії Іллівні Хорошко, м. Кривий Ріг, грудень 1992 р.).

2. З нагоди народження дитини:

В цей день сонце веселіше
В небі ясному сія,
Бо на світ козак з'явився,—
Хай святкує вся земля!
Хай козак росте здоровим,
Не зна втоми сотню літ.
Хай батькам буде на радість
І продовжить славний рід!

(Із привітання Лідії Степанівні і Олександру Андрійовичу Ляховим з нагоди народження сина Олександра 17 січня 1984 р.).

3. З нагоди повноліття:

Бажаємо вдачі, добра і тепла,
Незгоди людські хай згорають дотла,
І тільки все добре в житті щоб велося,
Хай збудеться все, що іще не збулося!
Як сонце на небі щоденно сіяє,
Хай щастя щоденно чимдуж розквітає!

(Із привітання Костянтину Івановичу Березнію, смт Софіївка, травень 1989 р.).

4. З нагоди дня народження:

Хай буде чисте небо над тобою,
Не в'януть квіти у твоїм житті,

Бажаєм теплоти, добра, любові,
Усмішок, щастя на твоїм путі!

(Із привітання Оленці Заборі із. с. Кудашівки Криничанського району Дніпропетровської області, червень 1992 р.).

5. З нагоди ювілею:

Ми раді, матусю, вас привітати,
Щастя й здоров'я в житті побажати,
Мирного неба й ясного сонця,
Хай воно світить у ваше віконце,
Хай в хаті у вас будуть злагода й мир,
А лихо нехай обминає поріг!
Хай діти й онуки шанують завжди,
Щоб ви зоставались такі ж молоді.
І то не біда, що давно сивина,
Тільки б усмішка побільше цвіла...

(Із привітання Софії Петрівні Куценко з с. Могилів Царичанського району Дніпропетровської обл., 3 жовтня 1992 р.).

6. З нагоди Дня троянд (10-річчя весілля):

Хай всміхається доля, як калина в лузі,
Будуть разом з вами щирі й вірні друзі.
Хай у домі все ведеться і зростають діти,
Зичим щастя і здоров'я на многія літа!

(Із привітання Світлані і Віктору Ф-кам, Дніпропетровськ, жовтень 1988 р.).

7. З нагоди Золотого весілля:

У день цей світлий ми вам побажаєм
Здоров'я на довгії роки,
Усмішок щасливих, онуків вродливих,
І всього, чого хочете ви!
За ночі недоспані, сльози непрохані,
За золото рук і душі,
Спасибі велике, уклін вам низенький
До самої неньки-землі!

(Із привітання Нілі Андріївні і Миколі Антоновичу Лісневським, криворіжцям за походженням, із золотим весіллям. Київ, травень 1990 р.).

8. З професійним святом учителя:

Хай щастям, веселістю повниться хата,
Хай буде сім'я вся здорова, багата,
Хай радісні й довгі пливуть у вас роки,
І кращають учні від року до року!
Наснага і щедрість у серці хай квітне,
Поки ювілей не настане столітній!

(Із привітання заслуженій учительці м. Павлоград, вересень 1979 р.).

Дмитро ФЕДОРЕНКО

м. Кривий Ріг

БАНДУРА В КОЗАЦЬКОМУ ВІЙСЬКУ УКРАЇНИ

Одним із найпоширеніших музичних інструментів українського козацького війська були кобза та бандура. Про поширення кобзи — кобзи та бандури серед козацтва свідчать історичні джерела, зразки українського малярства XVIII — XIX ст. (малюнки Києво-Печерської лаври, численні зображення «Козака Мамая», гравюри Т. Калинського, картини Ф. Стовбуненка, Ю. Коссака, І. Їжакевича та ін.), а також пам'ятки народної творчості — історичні пісні та думи, що сформувалися як жанр саме в період виникнення козацтва. Д. Яворницький писав: «Будучи високими шанувальниками пісень, дум і рідної музики, запорожці любили послухати своїх боянів, сліпців-кобзарів, нерідко самі складали

пісні та думи й самі бралися за кобзу... Кобзар — хоронитель заповітних запорізьких переказів, живописець лицарських подвигів...»[1].

Кобза в козацькі часи сформувалася як інструмент з круглою декою і натягнутими металевими струнами по довгому грифу. Старовинна «запорізька» кобза не мала приструнків, її корпус був симетрично заокруглений щодо грифу. Кількість струн не стала, але в більшості джерел згадується про вісім струн. Російський музикознавець О. Фамінцин (1841—1896) висловив гіпотезу про запозичення кобзи козаками від сусідніх з ними чорноморських татар, які свого часу поселилися на



Група бандуристів Конотопської капели «Відродження». Фото 20-х років.

північному узбережжі Чорного моря. Проте в той час струнні інструменти з грифом були поширені майже у всіх народів, зокрема й українців. Побутування кобзи в Україні було закономірним результатом загального історичного розвитку. Безпідставність теорії Фамінцина доведена Гнатом Хоткевичем в роботі «Музичні інструменти українського народу».

Безперечно, що кобза не залишалася незмінною, а зазнавала певних еволюційних перетворень. В першу чергу, це збільшення кількості струн, що привело до розширення і скорочення грифу, та асиметричного розташування корпусу щодо грифу. Саме з появою приструнків більшість дослідників пов'язують появу бандури. Число приструнків не було постійним на всіх інструментах, спочатку вони мали всього 2—4 струни по корпусу. Коли кількість приструнків значно збільшилася, то інструмент стали тримати не горизонтально, а вертикально. Отже, бандура була фактично вдосконаленою кобзою, хоча вона і не витіснила повністю свою попередницю з ужитку. Більше того, вони співіснували протягом кількох століть, а назви інструментів стали синонімами і вживалися для позначення як одного інструмента, так і другого.

Наступним етапом еволюції інструментів сімейства кобзоподібних стає торбан (XVIII ст.), який був близьким до бандури, але відрізнявся від неї більшою кількістю басів. До основної головки грифа додавали ще одну і натягували додаткові басові струни. В роботі «Народні музичні інструменти на Україні» М. Лисенко писав: «Інструмент цей мав фактуру більш досконалу, ніж кобза — бандура, і гра на ньому була тяжча»[2]. Хоча Лисенко вважав торбан запозиченим з Польщі, проте поляки називали його «українським інструментом», і, очевидно, це свідчить про його поширення в Польщі з України. Самі ж українці часто називали торбан «панською бандурою». Це зумовлювалося його побутуванням в статечному, «вбезпеченому станові шляхетському», «в

[1] *Яворницький Д.* Історія запорізьких козаків.— Львів, 1990.— Т. 1.— С. 178.
[2] *Лисенко М.* Народні музичні інструменти на Україні.— К., 1959.— С. 23.

ужитку серед козацької старійшини». Гра на торбані вимагала великої затрати часу на навчання для віртуозного артистичного виконання, що «не дало торбанові ходу в народ».

Загальна музична культура Запорізької Січі була досить високою. Крім кобзи та бандури, серед козаків побутували також скрипка, ліра, цимбали, сопілка, бубен та ін. Музичній освіті сприяла організація на Запоріжжі шкіл, де майбутні воїни навчалися, крім письма та церковного читання, ще й хорового співу, гри на музичних інструментах. Музика виконувала роль не тільки ужиткову — для розваг, до танцю і співу, а насамперед, як військова, похідна.

У роботі П. Житецького «Думки про народні українські думи» стверджується, що «існували капели козаків — бандуристів, які розглядалися як козацька військова музика. До капел набирали козаків, що вже не надавалися до активної участі й бойовищах». Ці козаки-бандуристи виступали також в перервах поміж боями, здійснювали мандрівні походи по Україні, оспівуючи в своїх творах козацьку славу.

Бандура була популярна як серед простого козацтва, так і серед козацької старійшини. На бандурі грали і кошові отамани, і навіть гетьмани. Гетьман України Богдан Хмельницький приділяв велику увагу розвитку музики, сам добре грав на кобзі. У 1682 р. гетьманом був підписаний універсал про створення музичного цеху на Лівобережжі, аналогічного музичним цехам Львова, Кам'янки та ін. Музиканти цехів — братство, об'єднані в ансамблі, брали участь у військових походах. Щодо особи гетьмана Івана Мазепи, то він не тільки чудово володів «панською бандурою» — торбаном, але й був автором ряду пісень і дум. Фастівський полковник Семен Палій добре володів інструментом і не розлучався з ним навіть після заслання в Сибір.

Гетьман Кирило Розумовський захоплювався бандурною грою, сприяв відкриттю в Глухові в 1730 р. музичної школи, в якій викладалася і гра на бандурі. Був добрим бандуристом і Кошовий отаман Війська Запорозького Антін Головатий; з бандурою він їздив і до Петербурга, на чолі делегації запорожців у справі їхнього переселення на Кубань. Для рядового ж козака бандура була подругою, «дружиною вірною», якій він звіряв свої думки, проганяв свою тугу. Козак-бандурист не розлучався з інструментом «ні в чистім полі, ні в смертній дорозі».

Жоден з інструментів не користувався такою пошаною і любов'ю, як бандура. Навіть існує легенда про появу бандури в козацькому світі. Згідно неї, самою Волею України, яка з'явилася до козаків у вигляді дівчини-красуні, козацтву була дана бандура для гри, співу, танців, для заклику до боротьби за волю, для втілення радості і горя народного. П. Куліш писав: «Во времена козацкого рыцарства бандура была не случайной вещью у воина... Бандура сделалась на Украине общеупотребительным инструментом у всех, кто сам себя называл козаком или кого другие так называли. Чтобы в козацкий век и в козацком обществе называть себя козаком или от других получить такое название, для этого нужно было иметь все отличительные свойства козацкого характера, а в том числе и искусство выражения козацких чувств» [3].

Репертуар козаків-бандуристів складали історичні пісні та думи, жартівлива, танцювальна музика. Авторами дум та пісень часто були козаки — безпосередні учасники бойових походів, які потім імпровізували на бандурі, описуючи слухачам свої враження та спогади. Стиль виконання дум відзначався емоційною насиченістю, різноманітністю, експресивністю вислову.

Найдавніший (XV ст.) пласт народних дум присвячений темі боротьби проти навал іноземних загарбників. На узагальненому історичному тлі епохи, яке проглядається в думах характерними типізованими рисами, розгортаються картини соціально-побутових і родинних конфліктів. Відтворюється атмосфера тієї доби: жахлива турецько-татар-

[3] Львівський державний історичний архів, ф. 688, оп. I, ор. 190/2.— Ар. 31.

ська неволя — муки у в'язницях, тяжка праця на галерах, знущання над захопленими в полон бранцями («Плач невольників», «Про піхотинця»); епічні картини героїчних поєдинків козаків із загарбниками («Про козака Голоту», «Про Олексія Поповича» та ін.).

Важливу групу становили думи та пісні періоду визвольної боротьби українського народу 1648—1654 рр. — «Хмельницький і Барабаш», «Корсунська перемога», «Про Ганжу Андибера», «Іван Богун», «Ой Морозе, Морозенку» та ін.

Козаки-бандуристи часів Хмельниччини та Коліївщини, вбираючись деколи в лохміття і уподібнюючись калікам, виконували і розвідницьку роботу, збираючи потрібну інформацію, підбурюючи людей до повстання проти гнобителів. Коли таких козаків схоплювали, то карали на горло. (У відомій «Коденській книзі» — мартирологі замучених шляхтою повстанців 1768 р., — є записи і про трьох кобзарів — Прокопа Скрягу, Василя Варченка, Петра Сокового, які були страчені за те, що гайдамакам «на бандурі гравали».)

Репертуар бандуристів — пісні та думи стали своєрідним музично-поетичним літописом історії козацтва, зберігши для майбутніх поколінь описи походів козаків проти татар, турків, поляків, зображення постатей історичних осіб — Байди Вишневецького, Івана Підкови, Самійла Кішки, Северина Наливайка, Богдана Хмельницького, змалювання побуту рядового козацтва.

Після ліквідації Запорозької Січі в 1775 року, кобза-бандура стає інструментом мандрівних музик, в основному сліпців, яке все ж зуміли зберегти основний репертуар козацтва — історичні пісні та думи.

Відродження бандури як козацького інструмента належить до початку XX ст., до періоду виборювання Україною своєї незалежності. В 1913 р. в м. Катеринодарі запорозькі нащадки — козаки Кубансько-Чорноморського війська навчаються в єдиній на той час в Україні Кобзарській школі під керівництвом бандуриста Василя Ємця. Школа була організована завдяки зусиллям мецената, «бандурного батька» Миколи Богуславського. Ним були замовлені інструменти у київського майстра Антона Жаплинського і подаровані кубанським козакам.

Ця кобзарська школа поставила за мету популяризацію бандури серед Кубансько-Чорноморського козацтва. Дехто з учасників кобзарської школи пов'язав з бандурою своє майбутнє. Так, зокрема, Антін Чорний, пізніше полковник Козацького війська, став у наступні роки на чужині, в Аргентині талановитим майстром бандур; Михайло Теліга та Федір Діброва пізніше стають членами I Української капели бандуристів. Вона була організована у 1918 р. в Києві Василем Ємцем. Свої концертні виступи капела здійснювала для частин українського козацтва, української Галицької Армії, українських Січових Стрільців.

Козаки-бандуристи були і серед воїнів синьожупанних дивізій часів гетьманської держави Павла Скоропадського 1918 р. (рядові Д. Щербина, А. Слідюк, сотники М. Циприянович, П. Олексієнко). Почесний козак синьожупанного козацтва Кость Мисевич став пізніше майстром бандур, воював у військах Української Повстанської Армії, виступав з бандурою. Загинув в 1943 р. Його можна вважати останнім військовим козаком-бандуристом XX ст.

За роки радянської влади на Україні розвиток бандурного мистецтва носив нерівномірний характер, в угоду ідеологічним постулатам не виконувалося багато козацьких дум та пісень. Як військовий козацький інструмент бандура зникла. (Хоча на фронтах громадянської та Великої Вітчизняної війни воювали і бандуристи, але це були поодинокі рідкісні випадки та й «багатонаціональність» армії не сприяла закріпленню українського репертуару.)

Нині, в період розбудови української держави, духовного відродження України є цілком закономірним зростання інтересу до історії українського війська, а разом з тим і до кобзарського мистецтва.

Віолетта ДУТЧАК

Івано-Франківськ



ЗАБУТІ ІМЕНА

МИСТЕЦТВО ВАСИЛЯ ТОМАШЕВСЬКОГО

Ім'я Василя Григоровича Томашевського, якому 1993 року виповнилося вісімдесят, широко відоме культурній громадськості Канади, зокрема українській діаспорі, як людини широкого кола знань і захоплень, діяльного учасника архітектурно-художнього і громадського життя.

«Не дати згаснути традиціям, не дати розтектися, розчинитися в плині сучасності», — каже Василь Томашевський. І він це робить, добре розуміючи, що традиції нерозривно пов'язані з еволюцією людини і суспільства в цілому і що не слід забувати — недавнє минуле не менш цінне, ніж історія. Саме любов до народних традицій в широкому розумінні та високий професіоналізм В. Г. Томашевського дали змогу створити новітні регіональні структури мистецької цінності. По-новому зазвучали в архітектурній практиці художні образи учбових закладів, експозиційних споруд, офісів, сакральної архітектури, аеропортів і багатьох інших будівель.

Тернистою була стежка Василя Томашевського в світ великого монументального мистецтва. Розпочиналась вона біля вузенької річечки тихого поліського села Чайківки Радомишльського району на Житомирщині. Мабуть, саме цей природний дивосвіт викликав у нього захоплення і породив почуття естетичної втіхи на все життя. І чим глибше пізнавав юнак таємниці поліської природи і буття поліщуків, тим більше розкривав їх суть, і тим впливовіше формувалася його художня особистість, яскравіше загорався вогник творення. А поруч горе і злигодні. «В моєму житті мені ще ніколи нічого з неба не впало. Я все мушу добувати своєю головою і мозолями».

Восени 1933 р., успішно склавши іспити з рисунка, живопису, композиції та математики, вступив на архітектурний факультет Київського художнього інституту (нині Академії мистецтв України). Швидко спливали роки студентського навчання у прославлених професорів (архітекторів, художників, інженерів — В. Г. Заболотного, В. Г. Кричевського, Ф. С. Красицького, В. Ф. Цімермана, Ю. Д. Соколова, О. О. Піковського, М. О. Даміловського та ін.). Та, щойно прийнявши від них похвальні поздоровлення з присудженням звання архітектора-художника, одержав виклик до військомату для проходження військової служби на західному кордоні Союзу.

Далі драматичне криваве марево війни — бої, поразки, оточення, жорстокі, голодні табори військовополонених. «Восени 1941 р. я з голоду опух і вже на ноги не піднімався, лежав як колода». На щастя піднявся, вижив, але в рідні краї повернутись не довелось. Вимушене перебування в фашистському полоні тягло за собою в ті роки табори на рідній землі... Довелось талановитому майстру з болем у серці шукати домівку в іншій країні. Нею стала гостинна Канада, якій він і посвятив свою благородну працю, думаючи про вдячних їй земляків своїх. А до того по щоденній праці — студіював скульптуру на вечірніх факультетах Королівської академії у Брюселі та Академії мистецтв у Мадріді.

З багажем, здобутим у трьох вищих художніх закладах Європи, Василь Григорович прибув на американський материк, в Оттаву. Він розпочав творчий шлях з мистецтва, найбільш необхідного людям, — архітектури, що поєднує в собі всі пластичні та декоративні мистецтва. Виникло багато інших творчих питань. Не хотілось проек-

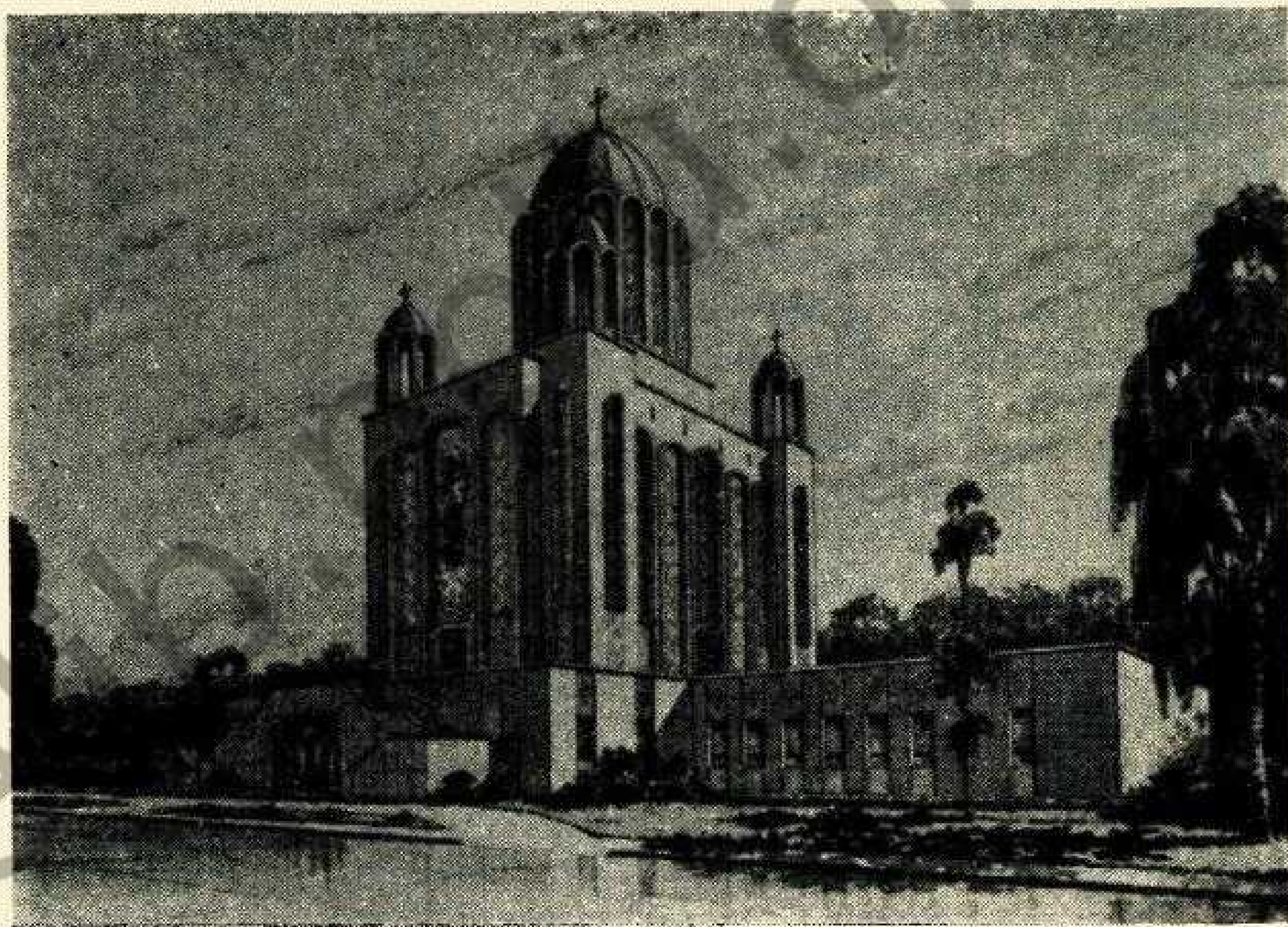
тувати будинки знеособлені, які безслідно губляться в історії навіть при великій цінності. Необхідно створювати такі, що будуть міцно пов'язані з середовищем, народом, традиціями. Він розумів також, що в сучасній українській архітектурі ведуться пошуки нових форм, застосування можливостей науки і будівельної техніки, ефективних конструкцій та нових матеріалів.



Томашевський Василь. Фото. 40—50-х років.

В українській діаспорі знають про цей об'єктивно-закономірний процес і далекі від думки, що національні відмінності українського народного зодчества слід шукати лише в сукупності стародавніх форм і ознак. Адже все нове виростає із створеного в попередні віки, дає життя традиціям і базується на більш загальних факторах — конкретно-історичних, природно-географічних умовах і економічних відносинах, рівні розвитку техніки і культури, побуту, складі нації, будівельних і художніх традиціях, панівних естетичних поглядах [1]. Ці та інші фактори і сприяли виявленню в українській народній архітектурі таких загальних ознак як простота об'ємної побудови, гармонійно-виразні співвідношення великих і малих форм будівлі, поєднання площин білих стін з яскравими кольоровими елементами, стильова цільність усіх елементів будівлі, мальовниче поєднання споруд з природним середовищем та інші.

Саме глибоке розуміння В. Г. Томашевським суспільних інтересів другої вітчизни і естетичних концепцій українського зодчества, цілісне розуміння архітектурної



Українська церква в Канаді. Арх. В. Г. Томашевський. Фото 1980-их рр.

форми стали тими вихідними категоріями, що принесли йому професійне визнання вже по завершенні перших споруд у 50-х роках. Ними стали гімназія в Голі та Римо-Католицька духовна семінарія в Монреалі, Кебек. Будівництво і внутрішнє оздоблення останньої завершено в 1958 році. За професійним виконанням цієї монументальної споруди і художнім втіленням народних традицій будівля семінарії, на нашу думку, може бути віднесена до пам'яток архітектури і заслуговує на окреме дослідження. Ніби чарівний самоцвіт проріс на канадській землі і заіскрився величними гранями численних вікон-рушників, які органно затремтіли на білому тлі високих семінарських стін. А над вікнами барвистим вінчальним вінком засяяли по всьому периметру споруди ромбоподібні розетки. Всі архітектурні елементи будови знайшли пропорційне людині витон-

[1] Див.: *Коломієць М. С.* Проблеми формування сучасної архітектури Української РСР.— К., 1973.

чене вирішення і артистично нівелюють її несиметричну побудову, зумовлену функціональним призначенням різних за розмірами приміщень (просторе фойє, церква, аудиторії-класи, бібліотека, музей, майстерні, адміністрація, професорська, гуртожиток тощо).

Нейтралізуючим композиційним і кульмінаційним елементом будови є внутрішня церква семінарії — пам'ять історичних та художніх традицій, натхненний знак національного самоусвідомлення. Її монументально-пластичні об'єми велично підносяться над спокійною горизонталлю стін.

Роками виношував Василь Григорович заповітну думку про будівництво в столиці Канади величного храму спілкування і духовної єдності української діаспори. Він добре розумів усю складність цієї проблеми. В. Г. Томашевський все глибше занурювався в культуру минулого, розробляв проект парафіяльного центру Української православної громади Успенія Пресвятої Богородиці. Працював поза державною службою, безкоштовно. Розробив проект з усіма робочими кресленнями та малюнками і подарував його громаді.

І здійнялась до неба висока душа світлого храму. І є в ньому все, що довелось побачити сірійському мандрівнику архідиякону Павлу Алепському в козацьких церквах середини XVII століття: «...спорудили соборні церкви, створили благоліпні ікони, чесні і божественні іконостаси та хоругви...». Бачимо в оттавському храмі неабияке творче натхнення автора, напружений пошук нових виразних художніх засобів, зумовлених реальністю, що розширювала зміст і форми будови як центру Української православної громади. Вона включає зал засідань, театр, бібліотеку, класи для української недільної школи, їдальню для обідів і банкетів та інші допоміжні приміщення.

Храм Успенія Пресвятої Богородиці розташований на другому поверсі, ближче до блакиті неба. А високий перший поверх з приміщеннями Центру громади та монументальними сходами став міцним стилобатом Храму і просторою платформою для процесій. Переступивши поріг рідного Храму, потрапляємо в царство «порядку і світу» (за словами Аристотеля, двох принципів внутрішньої краси). І ще захоплює урочиста височінь Храму і чарівна барвистість прозорих вітражів.

У процесі будівництва комплексу, вирішення інших проблем реалізації проекту до творчої роботи приєднався архітектор-художник Ю. Кодак.

Хвилювало В. Г. Томашевського і питання художнього збагачення церковно-релігійних актів та процесів. І тут йому знову ж стали у пригоді здобутки українських ремесел, шедеври народного зодчества, різьбярства, килимарства, що донесли нам красу і силу таланту безіменних митців. Ловить Василь Григорович думками красу минулого і розробляє свої зразки декоративно-сюжетних металевих та інших хоругов, насичених поетичними асоціаціями козацьких походів часів національно-визвольної війни українського народу. Перевівши малюнки в цінні матеріали, дарує всі чотири хоругви церкві. А тим часом в його листах читаємо: «Люди ми небагаті, але дякуючи своїй праці живемо в достатках».

Яскравим переосмисленням перлин народної творчості відзначається проект В. Томашевського Української греко-католицької церкви в Монтрезі та інтер'єр великої римо-католицької Каплиці св. Вінсентія в Оттаві. Центрична об'ємно-просторова композиція церкви вирішена розвиненими пластичними формами, співзвучними церковній архітектурі західних районів України. Багатопланове осмислення художньої спадщини та сучасних суспільних явищ дали автору змогу створити нові виразні цінності. На жаль, грунтовно опрацьована композиція церкви не знайшла задуманого втілення — замовники збідніли.

Працюючи переважно як архітектор, В. Г. Томашевський ніколи не залишався байдужим до монументального образотворчого мистецтва. Багата і змістовна мова його творів базується на високих естетичних ідеалах синтезу мистецтв — цілісній гармонії художнього образу. Органічно ці проблемні завдання вирішені й виконані в інтер'єрі Каплиці в Оттаві св. Вінсентія, що свідчить про прагнення автора до філософського осмислення зв'язку народних ремесел, фольклору і власного творчого задуму. До складу архітектурно-скульптурних елементів інтер'єра, естетичні форми яких досконало розробив автор, входили вівтар, фігурні барельєфи для Христової дороги, декоративно-кольорові вітражі. Вівтар виконано з дерева — берест полірований хрест — бронзовий з позолотою і сріблом, престол — італійський мармур, дарохранительниця і підсвічники — бронзові з позолотою, бар'єр для причащання — полірований берест. Можна уявити, який піднесений настрій викликають всі основні пластичні еле-

менти інтер'єра та як вони гармонують із золотом і сріблом хреста і пишними поліхромними вітражами.

Визначальну гуманізуючу і композиційну роль у формуванні простору головного приміщення виконують мистецьки задумані змістовно-тематичні скульптурні барельєфи Христової дороги. Розміщені на деякій віддалі від площини стін, вони сприймаються повнооб'ємною скульптурою, оповитою ніжним серпанком повітря. Блакитно-смарагдові кольори вітражів та фактура скульптур вдало доповнюють цілісне враження від задуманого автором художнього образу інтер'єра.

Архітектор, художник, скульптор і музикант в одній особі зумів створити функціональний і в той же час естетично насичений простір, який вводить у стан інтимно-духовної непоспішності дії, підкреслює історичну віддаленість часу. Незабаром вже добре відомого зодчого запрошують на посаду архітектора у Федеральне Міністерство громадських робіт в Оттаві. Приймаючи в Канаді групу українських архітекторів, міністр пан Роберт Вінтерс з гордістю повідомив, що колишній випускник архітектурного факультету Київського художнього інституту не лише працює за своїм фахом в Міністерстві, а одночасно запрошується на консультації до Президента країни.

Приступаючи до формотворчої діяльності в Міністерстві громадських робіт, володіючи значним історичним арсеналом архітектурних форм і композиційних прийомів В. Г. Томашевський переконаний, що для того, щоб творити нове, його потрібно знати. Ознайомившись з технологією головних громадських споруд та найновішими виробами будівельних фірм, Василь Григорович розгортає велику творчу діяльність у духовному формуванні столиці Канади. Проектує і споруджує величний будинок, який став галереєю для пересувних виставок. У ній багато світла, повітря, гармонії розумного простору і вільного руху. А зовні — властива народному зодчеству простота композиційної побудови, ошатна монументальність і містобудівельна значимість сучасної споруди. Оглядаючи закінчену будівлю, міністр громадських робіт пан Роберт Вінтерс, звертаючись до Василя Томашевського, в захопленні сказав: «Тобі вдалося у камені оживити куб простими формами зодчества».

За ознаками логічної доцільності й естетичної краси, характерної народній архітектурі, Василь Григорович запроектував за найновішими вимогами часу і втілив в чудові барви нових будівельних матеріалів шість федеральних аеропортів. Розробив внутрішню перебудову інтернаціональних аеропортів «Дорваль» у Монреалі та «Апландс» в Оттаві, здійснив багато інших будов державно-громадського призначення.

Щемливе серце Василя Томашевського не полишило без уваги інші досягнення української культури. Особливо небайдужий він до музично-пісенного мистецтва. Слухаючи арію Андрія з опери «Запорожець за Дунаєм» у прекрасному супроводі Української капели бандуристів, він був здивований довільним втручанням в авторський оригінал. «В моїй музичній бібліотеці повна партитура цієї опери, і арія Андрія в оригіналі зветься «Молитва», та й в ній не все по С. Гулаку-Артемовському. Хто це робить і чому?» — запитує він у листі до автора статті. До плеяди геніїв нашої духовної музики відносить архітектор-художник і Дмитра Бортнянського, якого дуже високо цінував Людвиг ван Бетховен. Найкращим сучасним хором у світі вважав Київський хоровий ансамбль під керівництвом талановитого диригента Віктора Іконника. Вболіває він і за текст нового національного гімну України до музики композитора М. Вербицького. Подає на конкурс і свій варіант.

Засіяла Україна
В своїй пишній славі,
Розцвілася, як калина,
У вільній державі.

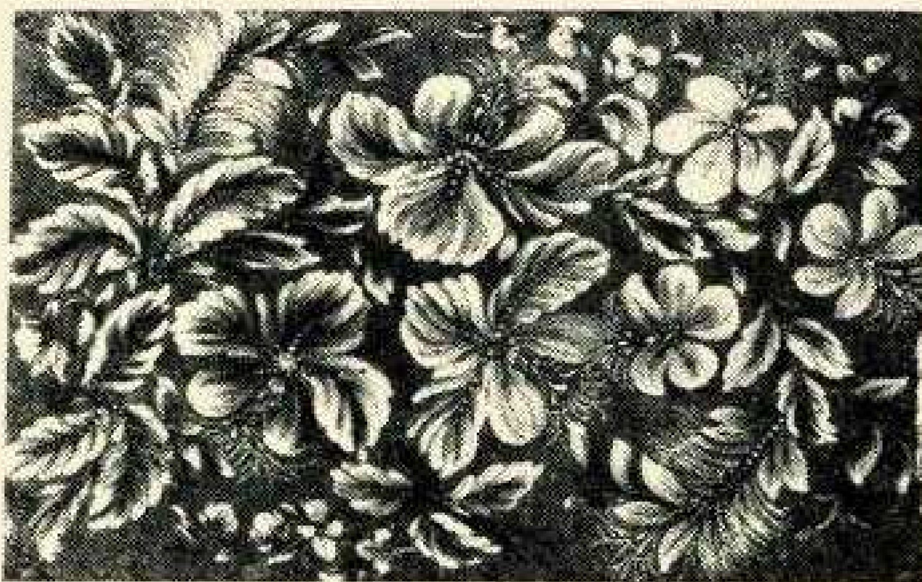
Україно, рідна мати,
В щасливій родині
Будеш вічно панувати
На троні княгині.

Щасти, Боже, Україні,
Доки сонця-світа,
Дай їй волю, щастя й долю
На многії літа.

Як бачимо, Василь Григорович Томашевський людина великого заряду творчої енергії, завжди готовий творити добро, приносити користь людям.

Мусій КАТЕРНОГА

Київ



ПАМ'ЯТКИ КУЛЬТУРИ

ПАМ'ЯТКА БОЙКІВСЬКОЇ АРХІТЕКТУРИ

Багатьох, хто приходить у Музей народної архітектури та побуду у Львові, привертає увагу дивовижної архітектури дерев'яна церква. Перенесена з бойківського села Кривок Турківського району Львівської області, вона як пам'ятка народного дерев'яного зодчества, перебуває під охороною держави. У списку пам'яток архітектури України вона зазначена під № 371, має свою більш як двохстолітню історію, але багатьом невідома [1].

Церква св. Миколая була збудована в селі Кривках у 1763 році народним майстром-будівничим, ім'я якого час не зберіг [2]. Але мистецька особистість автора цього шедевру XVIII століття настільки яскрава, що він своїм творінням обезсмертив себе. Академік Ігор Грабар, вчений-мистецтвознавець, оглядаючи церкву на місці, записав: «Ось де самобутнє мистецтво Прикарпатської Русі торжествує своє найвище досягнення!» [3].

В 1928 році в селі Кривках розпочалося будівництво нової церкви, бо стара не могла вмістити всіх прихожан. Правління Національного музею під керівництвом вченого-мистецтвознавця Іларіона Свенціцького, який давно мріяв створити у Львові скансен, де були б представлені пам'ятки архітектури та побуту різних етнорегіонів Карпатського краю, «йдучи за фаховою порадою співробітника Музею Михайла Драгана» (далі цитуємо за: Німчук І. Цінна пам'ятка нашої культури) [4], вирішило перевезти цю «перлину бойківської архітектури» до Львова, за що «належить прилюдна подяка мешканцям того села, що збудувавши у себе більшу церкву, відступили свою церковцю», і розмістити її «на полях Кривчиць біля монастиря о. о. Студитів». У липні 1930 року церкву було розібрано і перевезено до Львова. На площі біля монастиря о. о. Студитів бригадою теслярів під керівництвом народних майстрів-будівничих Томи Джурина та Прокопа Демківа [5] з села Ціневи, що на Івано-Франківщині, під науковим наглядом Михайла Драгана «церкву поставлено зовсім докладно в тій самій формі, що її вона мала в Кривці». Будівництво церковної споруди тривало «в часі від серпня до жовтня того ж року» (тобто 1930 р.). В цьому вже році (тобто навесні 1931 р.) обійстя церкви було обведено огорожею, з боку залізничної колії зроблено вхідну браму (за проектом М. Драгана) і невелику хвіртку — від кам'яного монастирського будинку (нині Дирекція музею), а всю церковну площу обсаджено по периметру молодими деревами. «А в останніх днях» (тобто в червні 1931 року) в новій будівлі було встановлено іконостас. Той, що був у церкві раніше, громада села Кривок не віддала, тож довелося взяти іконостас XVII століття з села Воля-Жовтанецька, який зберігався в запасниках Національного музею, переданий І. Свенціцькому громадою села за рекомендацією митрополита Андрія Шептицького. Його реставрацію і монтування проводили художник Магалевський, «що відновляв і доповнив

[1] Див.: Законодавство про пам'ятники історії та культури.— К., 1970.— С. 270.
[2] Див.: Словник художників України.— К., 1973.— С. 120.
[3] Див.: *Грабарь И.* Деревянное церковное зодчество Прикарпатской Руси. История русского искусства.— М., 1902.— Т. 2.— С. 364.
[4] *Німчук І.* Цінна пам'ятка нашої культури // Діло.— Львів, 1931.— 7 лип.
[5] Див.: *Драган М.* Українські дерев'яні церкви.— Львів, 1937.— Ч. 1.— С. 141.



уже темперною технікою» і реставратор С. Паращук, «що виконала консервацію і відчищення...». 7 липня 1931 року о 9 год. ранку дерев'яна церква монастиря о. о. Студитів — лавра Іоана Хрестителя була посвячена за греко-католицьким обрядом [6].

У дні святкування 950-річчя прийняття християнства на Русі на фасадній стіні церкви у 1938 році було встановлено пам'ятний знак у вигляді хреста, який зберігся до нашого часу.

У роки сталінського беззаконня монахи-студити, як і інші ордени, потрапили під жорстокі репресії. В 1946 році монастир було розпущено, а головну настоятельницю — сестру Иосифу засуджено до тридцяти років тюремного ув'язнення. Простоявши пусткою майже двадцять років, церква в 1966 році стала відправною точкою експозиції новостворюваного Музею народної архітектури та побуту.

Дерев'яна зрубна тридільна триверха споруда з села Кривок, що є однією з найкращих пам'яток культового будівництва бойківської школи, здавна привертала увагу дослідників народного зодчества, і за класифікацією вченого-архітектора В. Січинського відноситься до «складного типу церков» [7]. За планувальною системою вона, згідно з М. Драганом, репрезентує загальноукраїнський тридільний тип церков, тобто це трикамерна основа в формі трьох прямокутників (наближених до квадрата) і розміщених на одній осі зі сходу на захід: вівтаря (4,45 м × 4,40 м), центральної нави (6,40 м × 6,45 м) та бабинця (4,50 м × 4, 50 м). До вівтаря примикала невелика кліть-«пономарня» (приміщення для священика), що, судячи з рисунка церкви «до 1864 року» та її плану, поданих Т. Обмінським у статті «Про церкви дерев'яні в Галичині» [8], була прибудована до основної будівлі вже після її перенесення до Львова. Підтвердженням цієї думки є те, що кліть складена з брусів іншого діаметру, з'єднаних в інший замок (риб'ячий хвіст), а форма вікна відмінна від усіх останніх.

Підвалини будівлі поставлені на невеличкий підмурівок, що проходить по всьому периметру. Стіни зрубів, складені з соснових брусів (середній діаметр — 0,24 м), з'єднані по кутах у простий замок з великими виступами, що в верхніх вінцях зрубу утворюють кронштейни, які підтримують опасання по всьому периметру будівлі. Кронштейни мають характерний хвилястий профіль, що є наслідком впливу кам'яних форм барокко на дерев'яну архітектуру.

Перекриття зрубів церкви — центрично-вінчате. Кожен з трьох об'ємів увінчаний банею з кількома заломами-ярусами. Перехід від зрубу до перекриття досяга-

[6] Див.: Посвячення церкви о. о. Студитів у Львові // Діло.—1931.—9 лип.
[7] Див.: *Січинський В.* Бойківський тип дерев'яних церков на Карпатах.— Львів, 1927.— С. 4.
[8] Див.: *Obmiński T.* O cerkwiach dzewnianych w Galicyi.— Kraków.— 1914. T. IX.— Zeszyt III.— S. 413—423.— Sig. 20—21.

ється таким чином: на чотиригранний зруб накладається через спеціальну конструкцію парусів восьмигранний барабан, на нього — пірамідальне шатро, потім знову менший барабан і далі, зменшуючись у розмірі. Ця конструкція в даній церкві повторюється в кожному об'ємі чотири рази. Перекриття укріплювалися за допомогою конструкцій балок з розкосами, що чітко проглядаються у відкритому підкупольному просторі споруди. На останніх ярусах зводяться восьмигранні шоломоподібні куполи, які завершуються маківками. Послідовно змінюючись, восьмерики і шатрові покриття утворюють цілий каскад заломів. Звужені догори зруби надають будівлі стрункої пірамідальності, а велика кількість заломів — мальовничого, чіткого силуету. Основний зруб церкви, ховаючись під широким опасанням, займає відносно верхів дуже незначну частину. Монументальність споруди підкреслюється дрібною фактурою гонту, яким обшиті вежі та верхня частина зрубу, створюючи певне оптичне враження, внаслідок чого форми і об'єми будівлі м'яко переходять одна в одну, ніби пропливаючи над оточуючими деревами.

Як відзначалося багатьма дослідниками дерев'яної архітектури (М. Драган, П. Юрченко, П. Жолтовський) [9], пропорції церкви з села Кривок доведені до максимальної точності, майже всі елементи будівлі розраховані на основі ірраціональних чисел, що добре видно з аналізу пропорцій пам'ятки. Так довжина бабинця дорівнює половині діагоналі нави (4,50=4,50 м) вівтарного приміщення — довжині бабинця (4,50=4,50 м), нави — діагоналі бабинця (6,45=6,45 м). На підставі цього можна зробити припущення, що пропорційна залежність була тим методом, за допомогою якого майстри-будівничі визначали основні розміри будівлі. За основу брався розмір нави, визначений основним замовником — громадою села. Взявши половину її діагоналі, знаходили довжину бабинця і вівтаря, співвідношення яких у церкві з села Кривок проведено з великою точністю. Довжина від стіни вівтаря до західної стіни бабинця дорівнює висоті нави (4,50+6,45 м=11,0 м). Ширина нави з піддашшям з обох боків її діагоналі (9,05=9,0 м), а довжина прямокутного в плані окреслення піддашшя без переднього ганку на стовпах точно складає довжину двох діагоналей нави (18,0 м=18,0 м). Довжина усієї споруди од вхідних дверей до східної стіни вівтаря дорівнює загальній висоті середньої башти від підлоги нави до бані під хрестом (16,70 м=16,75 м). А загальна висота церкви з хрестом — 17,5 м.

Найцікавішим є те, що заломи центральної башти побудовані за геометричною формулою ірраціональних чисел, тобто $\sqrt{1}$, $\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$, $\sqrt{4}$, $\sqrt{5}$.

По всьому периметру будівлі на висоті 3,90 м влаштовано неширокий дах — опасання, яке, окрім суто практичного призначення, є один з основних архітертурно-художніх засобів композиції церкви в цілому. Із західного фасаду церковної будівлі встановлено чотири, оздоблені фігурною порізкою, стовпи, на які опирається опасання з розкосами у вигляді арок. Характерною особливістю такої порізки є те, що вона створена шляхом ритмічного чергування однакових або різних об'ємно-пластичних мотивів, що складаються з вертикальних та похилих площин, внаслідок чого на стовпах розміщені як симетричні, так і асиметричні композиції.

Цікавою за конструктивним вирішенням і архітектурно-декоративною обробкою деталей є галерейка-обхід, розміщена на другому ярусі західного зрубу, яка об'єднує всі три його сторони. Підтримується галерейка дерев'яною аркатурою і стовпами з різьбленими розкосами. Різьблені стовпчики та косяки з неординарною формою конструктивного з'єднання стовпів та прогонів з косяками створюють надзвичайно багате оформлення галереї. Криві лінії арок сприймаються особливо мальовничо в оточенні часто повторюваних горизонтальних та вертикальних ліній, що окреслюють верхи заломів. Слід зауважити, що форма галерейки-обходу церкви з села Кривок є поширеною в культових будівлях XVIII століття.

Велику увагу в даній церковній будівлі майстри-будівничі приділили художньому оформленню дверей, що розташовані за встановленою традицією [10]. Форма і конструкція одвірків — прямокутна, у верхніх кутах зроблено криволінійні вставки, що створюють з одвірками напівциркульну форму отвору (висота 1,90 м). На поверхню одвірків нанесена різьба: зубчаста порізка внизу, хрести — в центрі й солярні знаки у верхній частині. Напівциркульна форма верхньої площини оздоблена по отвору

[9] Див.: *Драган М.* Українські дерevляні церкви; *Юрченко П.* Пропорційність у народній архітектурі // Нар. творчість та етнографія.—1970.— № 4; *Жолтовский П.* О пропорциях в народном зодчестве Украинских Карпат // Сов. этнография.— 1975.— № 6.

[10] Див.: *Самойлович В.* Народное архитектурное творчество.— К., 1971.— С. 37.

зубчастим орнаментом. Дверне полотнище (2,0 м × 1,1 м) виготовлене з соснових дощок.

У декорі екстер'єра церкви важливу роль відіграють ковані залізні деталі: хрести, петлі-завіси, замки тощо. Виконуючи функціональну роль, петлі-завіси на дверях у вигляді списів з розгалуженнями є основним декоративним елементом площини дверей. Сюди ж належить винахідливо зроблена місцевими майстрами-ковалями ручка-замок, дуже мальовнича за формою.

Ковані залізні хрести, виготовлені з металевих смуг квадратного і круглого профілю, встановлені на трьох маківках церкви. В їх композиційному розв'язанні і художньому вирішенні оздоблення вбачається високий рівень майстерності народного коваля. В бічних сторонах зрубу, нави і вівтаря прорізані чотирикутні дев'ятишибкові вікна, що освітлюють внутрішній простір цих об'ємів. Прорізи вікон прикриті фігурновирізаними лиштвами і маленькими дашками.

Важливе значення в архітектурно-мистецькій композиції будівлі приділялося інтер'єру, особливого колориту якому надає фактура жовто-коричневих стін, зашитих кедровими дошками.

Об'єднання просторів інтер'єра церкви побудоване на контрастному переході з темного бабинця до освітленої нави, що підкреслюється різницею висот просторів. У бабинці на незначній висоті (2,3 м) влаштоване перекриття, що спирається на поздовжні сволоки. Вони виходять у наву, де на них, як на консолях, розміщуються хори. Слід зауважити, що збільшення площі церкви за рахунок другого поверху (хорів) дуже давній прийом, що бере початок ще з часів Київської Русі [11]. Низька плоска стеля бабинця чітко контрастує з високим пірамідально-ступеневим покриттям нави (2,3 м—11,05 м), висоту якого оптично збільшують похилі стіни та пропорціональне зменшення заломів. Слід зауважити, що, судячи з матеріалів Т. Обмінського [12], вхід на хори був знадвору, з галерейки-обходу, на яку ведуть сходи із зовнішньої сторони бабинця, внутрішніх не було.

В ансамблі церкви не було дзвіниці, а її функції виконувала вежа над бабинцем, про що свідчить невеличка аркада-галерейка у верхньому ярусі, яка в своїх формах повторює архітектурно-конструктивні форми галерейки-обходу.

Дана споруда вражає відвідувачів музею як викінченістю загальних форм, так і майстерною обробкою деталей. Будуючи цю церкву, безіменний майстер-будівничий, людина глибоко віруюча, намагався підкреслити громадське значення будівлі, надати їй монументальності, творчо використовуючи при цьому надбання виробленої протягом віків будівельної культури народу.

Навесні минулого року на Чернечій горі відбулася подія, від якої розпочалося нове життя відродженої церкви [13]. Було складено умову — церква передавалася для потреб монахів-студистів греко-католицької церкви. Відбулася посвята церкви — лаври Іоана Хрестителя і після довгих років мовчання владика Юліан Вороновський відправив у ній першу літургію.

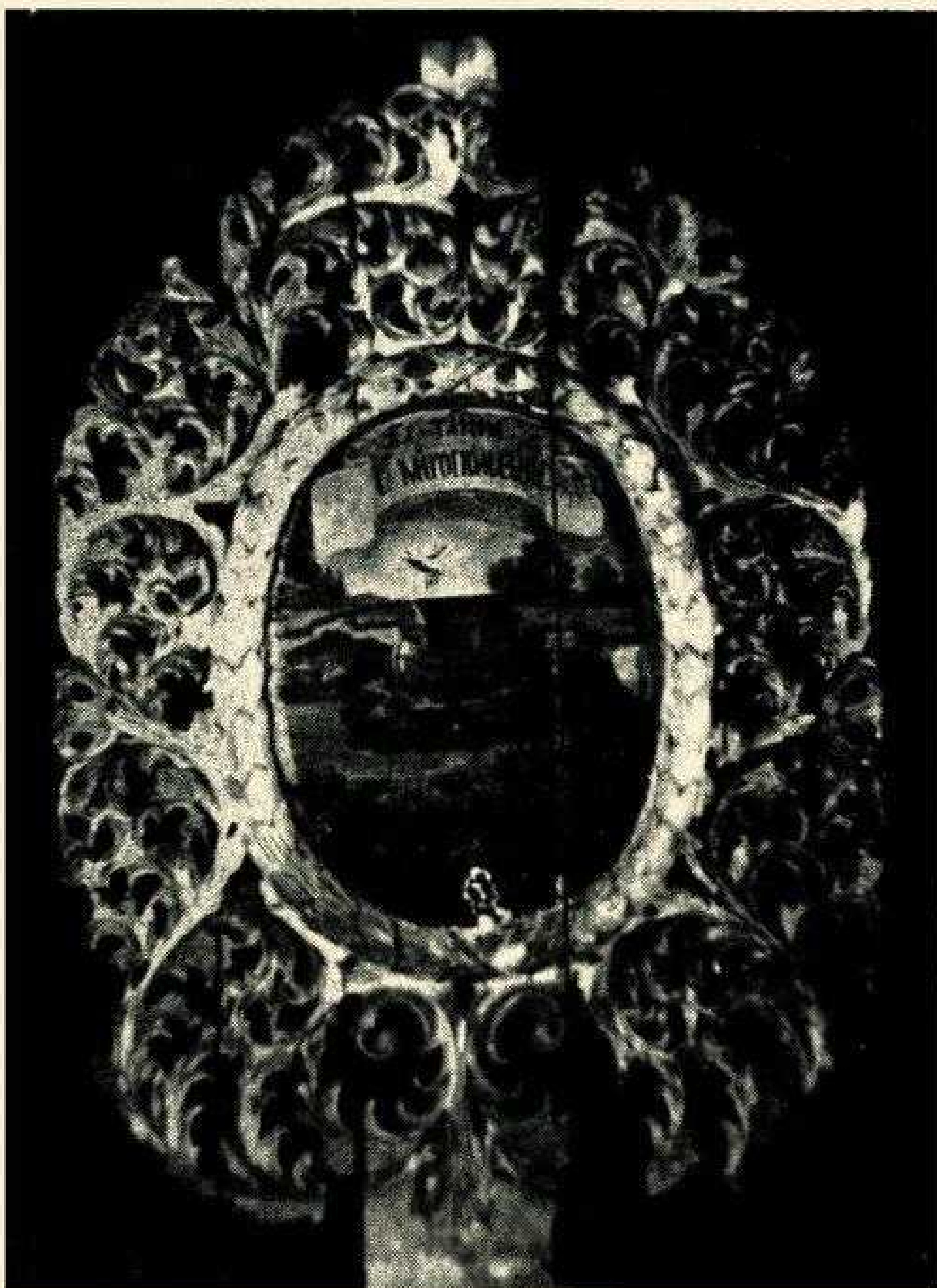
Ярослав КРАВЧЕНКО

Львів

[11] Див.: *Данилюк А., Красовський І., Янов В.* Музей народної архітектури та побуту у Львові. Путівник.— Львів, 1980.— С. 33.
[12] Див.: *Obmiński T.* O cerkwiach..— Sig. 21.
[13] Див.: *Хвостенко Д.* Ожила старинная церковь // Львовская правда.—1990.— 1 апр.

НОВОЗНАЙДЕНИЙ ФРАГМЕНТ ІКОНОСТАСУ УСПЕНСЬКОГО СОБОРУ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ

У фондах Державного музею українського образотворчого мистецтва було виявлено частину різьбленого іконостасу Успенського собору Києво-Печерської лаври. Вісім різьблених картушів овальної форми вражають філігранною майстерністю деталей орнаментики, вишуканим смаком, насиченістю різьблення періоду зрілого бароккo, динамікою форм. Вони відображають символіко-алегоричні сюжети християнських



Фрагменти іконостасу Успенського собору Києво-Печерської лаври.

таїнств — «Смиренність», «Розум», «Миропомазані, хрещення». Їм характерний широко вживаний краєвид, емблематика постаті, відтворені в дусі малюнків Г. Сковороди до «Ифики ієрополітики», символічні розписи на стовпах Троїцької надбрамної церкви в Києві. Отже, маємо типовий живопис українського барокко з його протиставленням абстрактної думки натуралістичній конкретності, використанням метафор з повчально-дидактичною метою.

В старих інвентарних книгах (старі інв. № 40488—40495) Києво-Печерської лаври зазначено, що твори походять з «іконостасу гетьмана Івана Скоропадського» (1725 р.). Над ним почали працювати з 1719 р. і закінчили по смерті гетьмана, завдяки піклуванням його дружини Анастасії. В ЦДІА України збереглася справа (ф. 128, заг. опис 1, спр. 6, фонд Києво-Печерської лаври), де докладно описано, як гетьман замовляв дерево (липу) для іконостасу на Чернігівщині, як його привезли Дніпром до Києва, як з усіх полків для допомоги були відкликані робітники, і вказується навіть прізвище різчика-«снецаря», що робив картуші. Це чернігівський Григорій.

До речі, різьблення іконостасу Троїцької надбрамної церкви також робили чернігівські майстри.

У 1896 р. реставрують багато київських церков, що викликано підготовкою до святкування 300-річчя дому Романових. Старий іконостас Успенського собору був розібраний і замінений на одноярусний. До 1933 р. він знаходився в Лаврському музеї культів (старовини), потім разом з «празничним ярусом» ікон потрапив до Державного музею українського образотворчого мистецтва, де неопізнаний знаходився у фондах.

Іконостас Успенського собору Києво-Печерської лаври і Георгіївського собору Видубецького монастиря належить до безсмертних надбань нашої культури. Принагідно зазначимо, що іконостаси Київщини, про які з захопленням відгукувався Павло Алепський, — це апогей українського барокко.

Іконостас Георгіївського собору Видубецького монастиря був розібраний в 1930-і роки. Хоча він понині не знайдений, проте збереглися матеріали про його будів-

ництво та прізвища майстрів, які публікуємо вперше (Головний інвентарний опис церков Видубецького монастиря, що знаходиться в ЦДІА України та архів Києво-Видубецького, Михайлово-Чудовського, Всеволожського чоловічого монастиря з 1565—1919 р., фонд 130). Документ-контракт укладений з майстрами, які виготовляли іконостас, свідчить, що різьблення і малювання виконувалося одночасно. Іконостас Георгівської церкви, як зазначено в описі 1872 р. «древней архитектуры, четырехярусный, покрытый весь орнаментальною резьбою с позолотою, устроен на 8 тумбах с резными колонами, обновлен в 1800 г. купеческим сыном Стефаном Абаджером».

Наводимо тексти контрактів: «Вашему высокопреподобию сим запросом объявляем делать иконостас в киевовыдубецкую церковь резьбу и бляты позолотою и сребром и красками венициати; добропорядочно сделать искусством мастерства нашего, за что награждения просить захарчати наши и кошто на злато и сребро просить денег рублей 250... от нашего рукоделия денег сто рублей награждения за труды — просители кіевоподольскіе: Іаковъ Василиев Мощецкий, Іонъ Яковлев Пшегаленский». «Я нижеподписавшийся дал сие обязательство в правление выдубецкого монастыря, что я иконостас в церковь возобновляемую св. архангела Михаила золотом и серебром золотити и харчится мне из братиею до скончания дела, с тем условием, что должен я грунтовати иконостас золотить искусством добрым... Іоанъ Яковлев Пшегаленский». «... в маліевании должны быть живость, красота, чистота и гладкость. Краски для подмалевания должны быть венецкие, а непростые, в рисовании должны быть пропорция... Іаковъ Мощецкий и подписался» [1].

Документи скріплені підписами кафедрального намісника монастиря ігумена Мелхиседека, казначея ієромонаха Нектарія.

Інна ПАРХОМЕНКО

Київ

1 Ф. 130, 2, од. 36, 637.— С. 2, 3. О заключении контракта с Яковым Мощецким и Иоаном Пшегаленским на построение иконостаса.

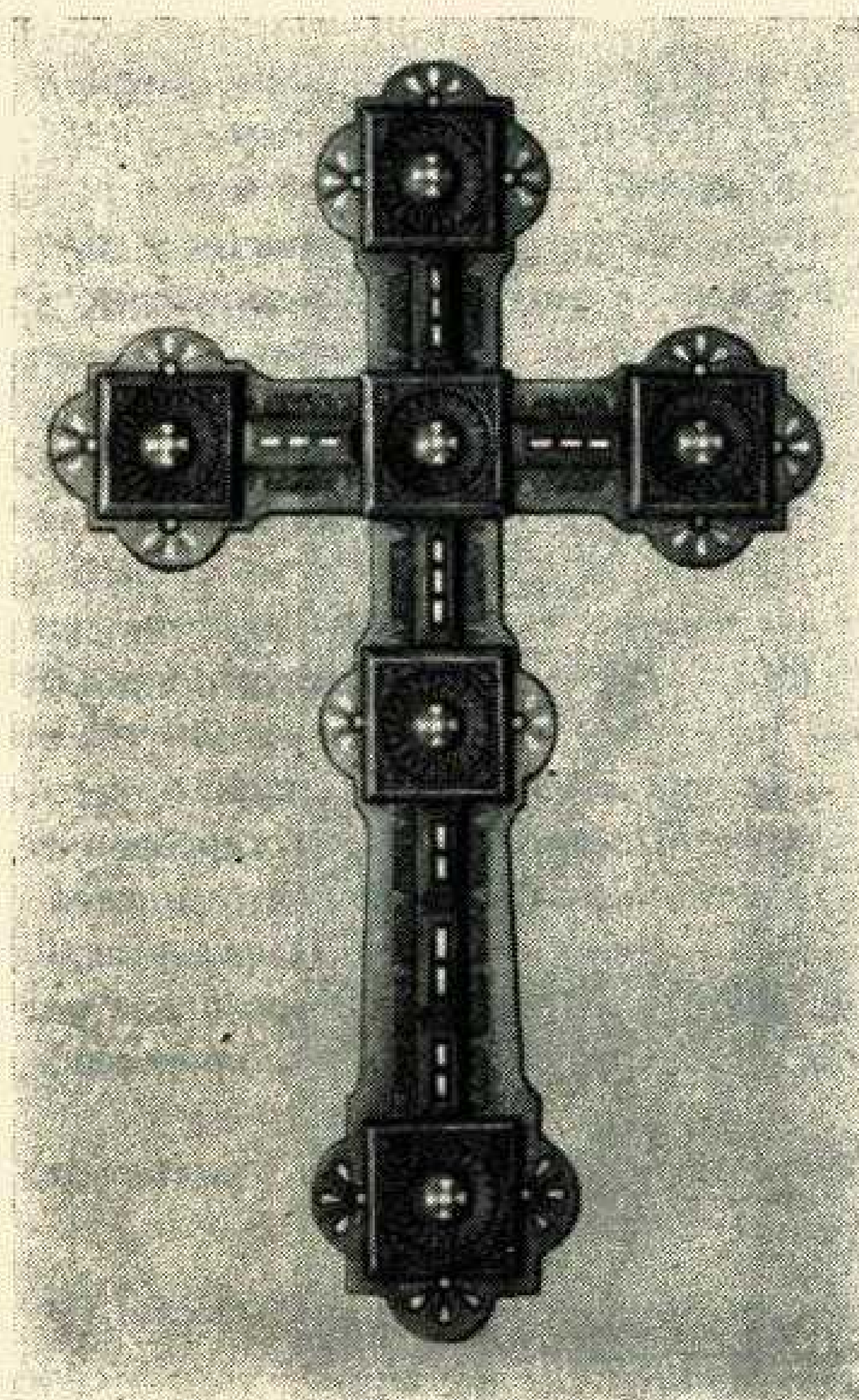
ТВІР ЯК ЕТАЛОН МАЙСТЕРНОСТІ

Василь Григорович Девдюк (1873—1951) є одним із фундаторів мистецтва гуцульського різьблення на Косівщині. Його твори завоювали почесні місця на виставках у Кракові, Відні Львові, Стрию, Коломиї, Косові і т. д. У майстра дуже широкий і різноманітний у технологічному виконанні асортимент виробів. В. Г. Девдюк у свій час займався інкрустацією і викладанням кольоровим бісером, різьбою, випалюванням, мосяжництвом.

Будучи досвідченим майстром своєї справи, В. Г. Девдюк один із перших започатковує в рідній селі Старому Косові приватну школу гуцульського різьблення (1920), яка стала продовжувачем вивчення традицій рідного краю Гуцульщини. Ця школа і сьогодні є дороговказом у творчості майстрів різьблення по дереву.

У 30-х роках гуцульське мистецтво зазнало спаду, що було зумовлено домашніми нестатками, і роботи в основному замовлялися спекулянтами для продажу за кордон. Але, незважаючи на складні умови, В. Г. Девдюк займався викладацькою діяльністю, навчав своїх учнів і робив водночас прекрасні, неперевершені мистецькі твори.

В. Г. Девдюк у 30—40-і роки виконував численні замовлення — це приклади для рушниць (ложе), кобури для револьверів. У доробку майстра є вироби, призначені для церкви, наприклад: ручні хрести, хрести для патериць, царських воріт і престолу. До таких виробів відноситься твір, що має підпис «різьбяр Девдюк Василь с. Григорія Косів Старий зробив 1939 р.». Матеріал — дерево (груша), різьба, інкрустація перламутром, бісером та іншими породами деревини.



Василь Девдюк.
Хрест. Дерево, різьблення, 1939.

На накладках хреста використано такі елементи як сльозки, трикутні копанички, в центрах рамен є зображення рівнораменного хреста (інкрустація хреста перламутром підтримується бісером).

На основі хреста використано трикутний сіканець, інкрустація бісером, а також в закруглених формах хреста є декоративні форми квітки, виконані засобом інкрустації перламутром і бісером.

На зворотній частині хрест декорований сухою різьбою, виконано декоративне оздоблення рамен хреста і центральної частини, яке складається із рівнораменного хреста, елементу сіканця і в центральній частині копанички.

На центральній частині внизу рамена хреста вміщена дедекація засобом контурної різьби: «різьбяр Девдюк Василь С. Григорія Косів Старий зробив 1939 р.».

Згаданий твір у доробку майстра не є унікальним, а радше типовим, з погляду форми, так і з боку самої орнаментації. Він не лише засвідчує високий професійний рівень творчості класика гуцульського різьблення, але й є красномовним підтвердженням живучості традицій, вірності художнім ідеалам свого краю. Він дає уявлення про тип дерев'яного різьблення кінця 30-х років на Гуцульщині, про прихильність майстрів з Косова до певних тематичних груп і відповідних технологічних прийомів. Можна простежити на конкретних творах В. Девдюка сорокових років, як розвивалася його стильова манера відповідно зміни естетичних смаків і потреб часу. Але можна з впевністю сказати, що видатний майстер знайшов своє місце в житті. Тож не дивно, що були в нього численні учні, а згодом і численні послідовники.

Юрій ЮСИПЧУК

Косів,
Івано-Франківської області



ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

НАРОДНЕ І ПРОФЕСІОНАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Фольклор та професіональне мистецтво. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Ніжин, 1992.— 134 с.

До цього збірника увійшли матеріали наукових доповідей та повідомлень, що були запропоновані для обговорення на міжвузівській науково-практичній конференції «Фольклор та професіональне мистецтво», яка відбулася наприкінці 1992 р. на базі кафедри вокально-хорової та педагогічної майстерності (завкафедрою Володченко Ж. М.) Ніжинського державного педагогічного інституту ім. М. В. Гоголя. Зазначимо, що це вже друга конференція в Ніжині, присвячена питанням фольклору, і щодо основного свого напрямку вона є закономірним продовженням першої — «Народна пісня та впровадження її в учбово-виховний процес в умовах відродження національної культури», проведеної тією ж кафедрою у 1991 р. У перспективі тут передбачається ще одна конференція на тему: «Проблеми вдосконалення засобів вивчення культурної спадщини народу у вузі та школі». Отже, перед нами виразно простежується цілеспрямована наукова робота колективу викладачів та науковців, мета якої — всебічне дослідження української національної культури і впровадження набутих результатів у навчальний процес.

Тема даної конференції не нова, але в сучасних умовах національного відродження, коли відбувається перегляд стереотипних переконань та суджень про мистецтво, і фольклор, звернення до проблеми взаємозв'язку народної та професіональної творчості постає надзвичайно суттєвим.

Хоча у музикознавстві на сьогодні ми маємо певні спроби уважного вивчення проблеми[1], проте у своїй більшості розробка питання носить скоріше суто прикладний характер, підпорядкований порівняльно-приватним завданням, аніж загальнотеоретичним. Значимість народної пісні враховується остільки, оскільки це сприяє з'ясуванню особливостей стилю композитора або визначенню образного складу чи характеру тематизму окремого твору. Тому вважаємо, що у фольклористиці поки що бракує систематизованої, науково обгрунтованої методики аналізу способів синтезування фольклорних елементів з засобами композиторської техніки, яка б в контексті сучасних проблем мистецтва з успіхом була використана в практичній і дослідній роботі.

Крім того, в межах даного питання з'явились і певні перегини. Деякі з них набувають методологічного характеру. Так, наприклад, ступінь і міра використання народних традицій у творчості митця виступає нерідко критерієм його художньої майстерності, ознакою опанування справжньою народністю, реалізмом тощо. Іноді зустрічаємо, коли в саме поняття «фольклор» вкладається суто оціночне значення. При цьому випускається з поля зору те, що фольклор є лише один з рушійних елементів компонування твору, важливий тільки вкупі з іншими засобами художньої виразності. Тож проблема фольклор і професіональна творчість на сучасному етапі досягла такого рівня розробки, коли обміркувати її основи необхідно принаймні хоча б задля того, щоб у подальшому уникнути тих небажаних прикрощів, про які тільки но йшлося.

За змістом матеріал збірника розподіляється на три розділи. Перший сформували статті суто теоретичного плану. Другий («Фольклоризм в літературі та музиці»)

---

[1] *Земцовский И.* Фольклор и композитор.— Л.— М., 1978; *Головинский Г.* Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX—XX веков.— М., 1981.

третій («Фольклоризм в контексті педагогічних проблем») — науково-практичного характеру. Не виходячи за загальний абрис проблеми, в кожному з них помітно проступають свої напрямки в розробці вихідної теми.

В І розділі містяться статті, що визначають, з одного боку, нові шляхи наукового аналізу форм відтворення народної культури в творчості професіоналів, з другого — висвітлюється зворотний вплив цього явища. Сюди ж входять і проблемні статті щодо народного професіоналізму, формування національної музичної свідомості.

Особливий інтерес стосовно погляду композитора на фольклор викликає стаття композитора і науковця А. І. Мухи «Народний мелос і професійна творчість (самоспостереження композитора)». Опираючись на власний досвід, автор демонструє п'ять методів трансформації народнопісенного матеріалу. Це: 1) пряма стилізація народної мелодії; 2) «більш вільне... перевтілення окремих рис народної музики»; 3) «часткове чи повне цитування ... народних мелодій з їхньою довільною модифікацією»; 4) «обробка українських народних пісень як самостійної композиції» і 5) «сюїтно-симфонізоване поєднання народних мелодій і авторського матеріалу» (с. 10—13). Значення статті не тільки в ефективних пошуках аналізу проблеми, а й в тому, що вона дає змогу дослідникові «зазирнути» в композиторську лабораторію, тобто розглянути творчий процес «зсередини».

Стаття В. В. Дубравіна «До питання фольклоризму» вводить ще кілька типів творчого переосмислення фольклору. Їх можна згрупувати так: 1) аранжування; 2) транскрипція; 3) цитування в значенні тематичного матеріалу, цитування-коллаж, цитування-алюзія, цитування-інкрустація; 4) стилізація з опорою на жанр, на музичний діалект, на етнофонію; 5) вживання немузичних елементів фольклору (текстів пісень, окремих сюжетів, народних персонажів, компонентів народних обрядів, звичаїв тощо); 6) опосередковане використання народнопісенної культури, коли вплив на авторський твір матеріалізується не в прямих зіткненнях з фольклором, а в більш прихованих посвідченням з ним (звернення до народної естетики, символіки, традиційних структурних законів, принципів типізації). При цьому, як підкреслює автор, «національний колорит твору народжується не стільки за рахунок генетичних зв'язків, скільки за рахунок типологічних сходжень і співставлень» (с. 6).

В колі цих же питань постає стаття І. І. Земцовського «Як композитори відкривають фольклор або композиторська творчість як джерело етномузикознавства». Вона підводить до осмислення одного з найбільш складних вузлів проблеми, а саме — взаємозв'язку системи фольклор — композитор — фольклористика. Здається, що досі так питання не ставилось в етномузикознавчій літературі. Тому новаторська за ідеєю стаття викликає значний інтерес з погляду методики і методології вивчення проблеми.

Стисло визначимо її головну думку. Вчений зауважує, що фольклористи не завжди стають посередниками між фольклором і композитором (як це покладається). Історично останні «давно вивчили фольклор, не чекаючи фольклористів» і тому саме композитори зробили відкриття у світі фольклору «раніш і глибше, ніж у музикознавчих дослідженнях» (с. 15). Згідно з цим положенням автор пропонує далі чітку класифікацію тих «відкриттів» у фольклорі, що їх зробили композитори, виділяючи такі 12 принципів: 1) пісенності; 2) підголоскової поліфонії; 3) «синтезу міста і села» («в мелосі, гармонії, фактурі...»); 4) різного типу музичного руху (ходи, танцю, маршу, тупцювання та ін.); 5) монтажу; 6) міжжанрового синтезу; 7) «архаїзованого структурування мелосу»; 8) внутрішньої єдності різних національних культур»; 9) алеаторичний принцип; 10) проектування фольклорного формотворення; 11) міжетнічного синтезування; 12) єдності різних видів народного мистецтва. Таким чином, композиторська творчість може виступати важливим джерелом «етномузикознавчого проникнення в сутність і історію музики усної традиції»,— резюмує автор (с. 19)

Оригінальний погляд на професіоналізм у народному мистецтві висвітлено у статті Є. П. Грици «Інститут народного професіоналізму». Пов'язуючи це явище з діяльністю акцентуйованих особистостей (зауважимо, підхід принципово новий), автор аргументовано доводить, що витоки народного професіоналізму пов'язані з первісною магією, та «виділенням індивіда з маси», і «вмінням» його «концентрувати енергію, волю для подолання життєвих незгод..., впливати на інших». Саме це і робить таку людину «в очах громади постаттю незвичайною, наділеною чудодійною силою зверху» (с. 8). Увагу заслуговує також спроба автора показати історію становлення та динаміку розвитку різноманітних професіональних об'єднань народних умільців на Україні (кобзарів, лірників)

на цій основі дати визначення природи, суті народного професіоналізму, цього складного художньо-естетичного феномену культури усної традиції. Безперечно, розробка питання, як вона здійснена, дає поштовх до подальшого вивчення проблеми.

Естетико-філософську орієнтацію має стаття Б. В. Деменка «Микола Лисенко: історико-культурні контексти, формування національної музичної свідомості». Автор на основі вивчення духовної спадщини композитора доводить, що у формуванні національної своєрідності музичної мови, і національної музичної свідомості непересічне значення належить народній пісні. «Народна пісня — це субстанція, парадигма національної культури України, її мистецтва, буття»,— констатує дослідник.

Охріменко П. П. і Охріменко О. Г. в своїй статті «Літературні пісні Сумщини» порушують питання зворотного впливу професіонального мистецтва на художню творчість народу. Авторський фольклор вони розглядають в аспекті широкого регіонального побутування, детальної, розробки текстових і мелодійних модифікацій, варіаційних зіставлень, контамінацій. Отже, на конкретному матеріалі показана результативність взаємовпливу професійної словесно-музичної творчості і фольклору.

Стаття відомого українського композитора В. Д. Кирейка «Фольклор і композитор» пройнята турботою за долю української музичної культури, її майбутнє. Весь її пафос спрямований на захист мелодії як домінуючого чинника реалістичного мистецтва. Композитора хвилює сьогоднішній стан вітчизняної музики, яка перебуває, за його словами, «у вельми складному, якщо не кризовому, стані» (с. 134). Тож вихід з цього становища, як вбачає митець, — повернутись композиторам до чистих джерел народної музики, в яких закладена національна природа мелосу.

У II розділі збірника тема представлена в двох аспектах. З одного боку, вплив фольклору на творчість майстрів-професіоналів досліджується узагальнено, в широкому плані, як у статтях П. М. Никоненка «Фольклор та музична творчість С. І. Воробкевича», І. Л. Бермеса «Фольклорні музичні джерела у творчій спадщині В. Матюка», Г. В. Самійленка «Народна пісня в житті і творчості О. Фадеєва» та ін.

З другого боку, в статтях О. А. Кавунник «Втілення народного обряду в українській опері XX ст. (на прикладі фолькопери «Квіт папороті» Є. Ф. Станковича)», Л. Ю. Шумської «Про деякі риси індивідуального авторського стилю хорової творчості Л. Дичко (на прикладі фактури кантати «Чотири пори року»)», Ф. Т. Евсєєва «Фольклорно-міфологічний контекст вірша А. Бєлого «Поединок» та ін. головна увага приділяється висвітленню фольклоризму в окремо взятих творах. На основі конкретних зразків автори осмислюють сьогочасні процеси, що відбуваються в системі фольклор — професійна творчість.

Самостійну рубрику в розділі утворюють матеріали, присвячені вивченню фольклорних витоків пісенної творчості В. Висоцького, особливостей його мови, стилю. Її складають статті І. М. Гетмана «Про витоки популярності пісень В. Висоцького», В. В. Дубравіна «Фольклорні корені пісенності В. Висоцького», Л. І. Гетман «Авторська пісня і особливості її графічного зображення» та ін.

В останньому розділі збірника акцент ставиться на питанні функції фольклору у сучасній педагогіці. Система формування особистості засобами народної музичної творчості викладена у статтях Ж. М. Володченко «Визначальна роль фольклорної спадщини у формуванні особистості», С. Р. Хлебік «Народна пісня і вокально-хорова творчість українських композиторів у формуванні морально-етичного досвіду молодших школярів», В. Л. Бриліної і Е. Б. Бриліна «Чумацькі пісні в естетичному вихованні підлітків» тощо. З цих же позицій досліджується педагогічна спадщина українських композиторів і педагогів Ф. Колесси, К. Стеценка, М. Леонтовича в статтях Л. П. Процик, В. Г. Поторочої та ін. В них підкреслюється необхідність більш широкого використання ідей цих видатних митців у педагогічній діяльності вчителів музики.

Корисним досвідом вивчення народної музичної творчості в навчальних закладах крізь призму поставленої проблеми поділились в своїх проспектах доповідей Т. В. Кэчалова, С. І. Салій, С. І. Козлова, Т. Г. Даллада, Л. І. Пащенко, В. М. Крицький, Н. Л. Біла, О. В. Дубравіна, В. В. Штепа та ін.

Самостійну групу складають статті О. П. Щолкової, Л. М. Ващенко, Т. М. Дмитренко, які знайомлять з концепцією викладання фольклору в зв'язку з введенням у вузах та школах нового курсу «Світова художня культура». Підсумки їх роботи свідчать про плідність і переконливість цих зусиль.

Такий в узагальних рисах діапазон праць, вміщених у даному збірнику. Незважаючи на те, що кожен з авторів по-своєму підходить до розв'язання проблеми, об'єднуючою є думка, що головним у ви-

явленні контактів двох культур — народної та професіональної — є комплексний аналіз художнього твору, коли враховуються впливи всіх без винятку видів народного мистецтва. Безумовно, це положення не вирішить всіх питань проблеми і, можливо, викличе дискусію, але як дослід синтетичного вивчення складного питання фольклористики заслуговує подальшої розробки.

Певна річ, у збірнику можна знайти і недоліки. Йдеться передусім про друкарські помилки. Зауваження хоч і не принципове, але слушне, і його слід розглядати як побажання не допустити подібного у наступних аналогічних випусках.

Загалом скажемо, що в кожній статті зацікавлений читач знайде не тільки змістовне висвітлення проблеми, але й активні пошуки думок, а це вже свідчить про те, що видання корисне.

Валентин ДУБРАВІН
Ніжин

ЦІННЕ КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ ВИДАННЯ

Бичко А. К. та ін. Теорія та історія світової і вітчизняної культури. Курс лекцій.— К.: Либідь, 1992.— 392 с.

«Теорія та історія світової і вітчизняної культури» — навчальний посібник, курс лекцій для студентів вищих навчальних закладів. Зазначимо відразу — видання надзвичайно необхідне і цінне як систематизований, науково обгрунтований матеріал у вакуумі аналогічної літератури. Це одна з перших ластівок серед навчальних посібників з питань теорії та історії світової та вітчизняної культури, що є помітним науково-культурологічним явищем.

У підготовці даного навчального посібника під керівництвом А. К. Бичко взяли участь 27 відомих вчених, культурологів, що, безумовно, позитивно позначилося на його змісті та науково-методологічній базі.

В книзі послідовно викладені основні етапи розвитку культури, розглядається специфіка класичних та сучасних теорій культури. Зокрема вказується, що «Культура — це система життєвих сенсів суб'єкта (особи, групи, спільноти), що реалізується у засобах та результатах його діяльності. У кожному акті та результаті людської діяльності поряд з іншими обов'язково присутній і культурний аспект, особлива сфера нашої життєдіяльності». Зазначається, що існують різні типи культур: національні (українська, німецька, французька тощо), регіональні (антична, американська, слов'янська та ін.), класові (селянська, буржуазна і ін.) і так до особливостей культури різних психологічних типів окремих людей. відгалужуються певні рівні культур, культурні епохи — середньовіччя, відродження та ін. В сукупності перше місце посідає світова культура, що визначається системою загальнолюдських цінностей.

Комплексно, з новаторських позицій світова культура розглядається в історичному контексті, зокрема в умовах родоплемінного ладу, ранньокласового суспільства, Візантії, Західної Європи в епоху Середньовіччя, Нового часу, XIX—XX сторіччя.

Особливий інтерес та актуальність мають обгрунтування нинішніх процесів світового культурного розвитку, що важливо в умовах державності України, коли руйнуються одні стереотипи і формуються інші. Саме тому автори прагнуть висвітлити і розкрити суть тоталітарної культури: «Постулати тоталітарної культури легко сприймаються суспільствами, ментальність яких схильна до сприйняття стереотипів соціальної міфології, в якій демократичні традиції не характеризуються послідовністю та спадкоємністю, а контроль і насильство мають глибокі історичні корені», що призводить до деспотизму, обмеженості, суворої регламентації всіх форм творчої діяльності, духовного життя суспільства, культури в цілому.

В аналізі явищ сучасної суперечливої і досить багатоликої культури значне місце в посібнику займають контр-культура, модернізм, постмодернізм.

Один з розділів книги присвячений питанням історичної типології культури. Увага зосереджується на культурі країн колишнього СРСР, що зумовлюється передусім специфікою зв'язків, які історично

склалися між цими народами. Велика увага приділяється українській культурі, зокрема становленню української народності і передумовам формування її культури в різні історичні епохи. Зроблено реальний висновок, що «в кожному куточку української землі питання «бути чи не бути?» в національному плані не стояло так гостро, як у Закарпатті протягом всієї його дорадянської історії». Адже всупереч усім найважчим випробуванням корінне населення краю спромоглося денаціоналізації, зберегло свою національну й етнографічну самобутність. Одна з лекцій висвітлює внесок українських вчених Закарпаття в розвиток науки, освіти і культури.

Важливим чинником культурного життя усіх без винятку народів є мистецтво. Детально і всебічно у даній книзі розглядається література, театральне і образотворче мистецтво, музика, кіно і телебачення, архітектура, специфіка художніх образів.

Замість післямови автори рекомендують соціокультурний контекст викладання твору.

Але оскільки це одна із перших культурологічних робіт такого плану, то вона, зрозуміло, хибує декларативністю, недостатністю конкретних соціологічних, історико-фактологічних, методологічних матеріалів, слабкістю аналітичних підходів до процесів створення, використання і примноження культурних цінностей в нових суспільних умовах.

Серйозним недоліком книги є відсутність культурологічного аналізу періоду радянської доби, яка неоднозначно вплинула на розвиток культури: з одного боку, сприяла піднесенню загальної культури і освіти народів СРСР, а з другого, — розмиванню культурно-національних особливостей і ознак, русифікації і денаціоналізації народів. З поля зору авторів випущене таке негативне явище як ідеологізація культури та деякі інші актуальні проблеми вітчизняної та світової духовної культури.

Разом з тим книга цікава і потрібна, буде корисною всім, хто цікавиться питаннями культурології.

Петро СЛОБОДЯНЮК

Хмельницький



ХРОНІКА

ВІДЗНАЧЕННЯ РОКОВИН ГНАТА ХОТКЕВИЧА

П'ять років тому зусиллями викладачів Ровенського інституту культури в рамках науково-творчої конференції, присвяченої 110-річчю від дня народження Г. Хоткевича, відбулися концерт з його музичних творів і літературно-фольклорний вечір пам'яті. Музика Г. Хоткевича зазвучала тоді 10 романсами і 5 хорами, що розучувались по ротапринтних нотах, роздобутих із щойно відкритих бібліотечних спецфондів з відбитими на них печатками «не видавати». Незабаром деякі твори композитора у тому ж виконанні слухали в концертних залах і студіях Харківського центрального лекторію, Львівського телебачення, Львівського драматичного театру ім. М. Заньковецької. І знов нові слухачі відкривали для себе невідомі музичні варіанти шевченківської поезії — «Тополю» та «Минає неясний день мій» (Роман Береза), «Сонце гріє» (Володимир Кравчук), «Ой я свого чоловіка» (Катерина Маслій), солоспіви на слова І. Франка «Веснянка» (Леся Данилів) та «Vivere memento» (Михайло Лазука).

Минуло п'ять років — і Рівненський інститут культури науковою конференцією і двома концертами вшанував 115 річницю народження видатного діяча української культури. У затишній аудиторії-світлиці панахидою, відслуженою отцем Юрієм Велігурським в пам'ять Гната Хоткевича та його померлих рідних, відкрилася конференція. У своєму «Слові про Гната Хоткевича» автор цих рядків представила діяча багатогранною особистістю, що обрала об'єктом життєдіяльності українське мистецтво, прогресивним художником, який комплексно розробляв те велике, що ми називаємо народною творчістю, представником універсалізму нового часу, який продовжив художницький моральний феномен, заповіданий великими українськими просвітителями Феофаном Прокоповичем, Григорієм Сковородою, Тарасом Шевченком, Іваном Франком.

Доповіді учасників конференції увійшли в збірник тез «Гнат Хоткевич та українська культура» (відповідальний за випуск — Степан Шевчук), якій відкривається спогадами про батька «Коло не замикається» Галини Хоткевич, що їх люб'язно прислала із Гренобля (Франція). «Мені випало бути наймолодшою донькою Гната Мартиновича, — починає спогади Галина Гнатівна, — то ж скористаюся з моєї родинної причетності до дому та розповім про все, що зібралося, по ниточці дов'язалося в пам'яті». І ось, розв'язуючи «півстолітні вузлики в серці», веде нас п. Галина нелегкими стежками нетривіального життя, багатого не тільки на значні події та велику працю, але й на любов до своїх дітей і близьких, щиру турботу про них.

Автори збірника висвітлюють різні сторони багатогранної діяльності Гната Хоткевича: музичну — І. Мацієвський (Санкт-Петербург), І. Польська (Харків), В. Логвин, Б. Яремко, М. Довганич, О. Олійник, М. Афонченко (Рівне); літературну — О. Галич, П. Лобас (Рівне); теат-

ральну — Р. Береза (Львів), П. Арсенич (Івано-Франківськ); історичну — В. Кравчук (Київ), П. Савчук (Рівне). Ретроспективний погляд на Хоткевича-діяча, митця, громадянина — в статті Н. Супрун; роздумами про активне впровадження у вузах культури спадщини «цього титана думки, духу і сподвижницької праці» ділиться ректор інституту А. Литвинчук. Мовою поезії постає Г. Хоткевич у віршах харків'янина Віктора Бойка та студентки Ганни Крученюк.

Ми будемо знаходити стежки,
Які давно травою поросли, —

читаємо у 4-нчастинному поетичному творі юної поетеси, і ці слова не тільки хвилюють своєю щиросердістю, а й додають віри в те, що процес відродження Г. Хоткевича продовжуватимуть молоді і не буде тому кінця, коли покладений початок.

Вічність у творах твоїх.
Вірність Україні зберіг.
Збочено голос луна,
Піснею плаче струна.

Такою величною й трагічною постаттю бачить сучасна дівчина того, хто все своє життя віддав безкорисливому служінню своєму народові.

Вшанування пам'яті Г. Хоткевича продовжилося концертами, на одному з яких звучали лише музичні твори композитора. Це солоспіви та хори, які, на жаль, незважаючи на високі художні якості, і дотепер співають окремі виконавці, що готують їх по переписаних нотах. Сумно говорити про той факт, що вже п'ятий рік лежить у видавництві «Музична Україна» підготовлений до друку збірник вокальних творів Г. Хоткевича, і поки що постійним єдиним пропагандистом вокальної творчості діяча є колишній студент Рівненського інституту культури, а нині студент-вокаліст Київської консерваторії Володимир Кравчук. Велика шана йому за це! Саме завдяки його чудовому драматичному баритону зі солоспівами композитора не раз знайомилися харків'яни, які й досі не беруться за поновлення музичного імені свого славетного земляка.

А тим часом в Рівненському інституті культури протягом 5 років підтримується концертне життя деяких вокальних і хорових творів Г. Хоткевича, студенти-бандуристи вивчають кобзарську творчість діяча, майбутні режисери читають фрагменти з його повістей та оповідань, а на факультеті музичної творчості зусиллями проректора С. Шевчука встановлена грошова щорічна студентська премія імені Гната Хоткевича.

Ювілейні концерти пам'яті видатного діяча української культури підтвердили, що в інституті вивченню його мистецької спадщини, популяризації кращих ідей і досягнень надається великого значення. Дві музичні ілюстрації до драми староіндійського поета Калідаси «Шякунталя» — «Лист» і «Мотив» Шякунталі, — першою виконавицею яких у 20-х роках була видатна Марія Литвиненко-Вольгемут, тепло й переконливо образно заспівала викладачка Таїсія Калиновська. Ще одну музичну ілюстрацію — «Хор невидимих лісових істот» — відтворила студентська хорова капела (керівник Орест Олійник). Інші два хорові твори Хоткевича підтвердили думку про прекрасне авторське відчуття хорової фактури, драматургії формоутворення у взаємодії музики і шевченківського слова. Це витончено ліричний «Садок вишневий коло хати» (вокальне тріо у складі Таїсії Калиновської, Людмили Гапон, Зої Черухи) та пантеїстично образний «Ой, діброво — темний гаю!» (хорова капела під керівництвом Марії Афонченко). У солоспівах на сл. Т. Шевченка — ліриконо-кантиленних «По діброві вітер виє» і «Сонце гріє», а також філософсько-драматичному «Минає неясний день мій» Володимир Кравчук тонко й емоційно виявив різні мікронастрої людини, пов'язані з картинами природи. Катерина Маслій у соціально-побутовому солоспіві «Ой я свого чоловіка» (концертмейстер Роман Вернюк) пока-

зала легковажну жінку, яка відправивши в Крим чоловіка-чумака, сильно загуляла.

Студентки Анжела Романюк та Мирослава Солтис виконали бандурні твори Г. Хоткевича — срібнозвучну «Одарочку» і задиристу вокально-інструментальну «Солоху». Концерт з музичних творів Г. Хоткевича завершився масштабною інструментально-хоровою сюїтою «В'язанка з коломийок галицьких», яку з хором кафедри фольклору та струнним оркестром кафедри народних інструментів підготував Михайло Довганич. Перше виконання цього твору силами Національного хору під керівництвом самого Г. Хоткевича відбулося у 1919 році і стало значною подією в культурному житті Харкова — настільки свіжо й яскраво зазвучали на слобідській землі різнобарвні карпатські наспіви. З часів першого виконання минуло 73 роки. Можливо, були і повторні виступи, але дані про те, що 1920 року дітище Гната Мартиновича — Харківський Національний хор — перестав існувати, наводять на думку про адміністративну заборону хору і вилучення «В'язанки» з концертного життя. В тому переконує і той факт, що нотний текст твору для його теперішнього виконання був перезнятий автором цих рядків з рукописної авторської копії, яка з печаткою «не выдавать» знаходиться у відділі рідкісних видань Харківської наукової бібліотеки ім. В. Короленка. Отже, друге, рівненське виконання «репресованого» твору Г. Хоткевича, який словом «галицькі» лякав представників суворої більшовицької ідеології, відбулося напередодні 1993 року і стало справжнім і щасливим поверненням із довгого забуття. «В'язанка з коломийок галицьких» — це велика композиція, яка складається з 22 художньо оброблених коломийок, зібраних у різних регіонах гірської Галичини. У ній в єдиному потоці співу, танцювальної інструментальної музики та театралізованих сюжетно-образних подій відтворюються картини з родинно-побутового життя карпатських горців. Великою заслугою маестро Михайла Довганича стало не тільки його звернення до несправедливо забутого композиторського опусу, але й прилучення до його виконання студентської молоді, якій передалось захоплене ставлення керівника як до постаті автора, так і до його драматургічного задуму і самої ідеї художньої репрезентації Галичини, що була в далекі часи написання сюїти віддалена політичними кордонами від східної України. Думається, що з першим після довгих років мовчання виконанням своєрідного і високохудожнього твору Хоткевича починається його нове концертне життя — в умовах державної України, вільний духовний розвиток якої наближав діяч усім своїм життям, спрямованим на всебічний розквіт національної культури. Щира подяка і уклін — молодим хористам, їх керівнику маестро Михайлу Довганичу та солістці Галині Марцинків за гідний внесок у справу відродження музичної спадщини великого українського діяча.

Літературно-фольклорний концерт пам'яті Гната Хоткевича відбувся наступного вечора. Його різноманітна й цікава програма коментувалася високонатхненним текстом ведучого — колишнього випускника інституту, чудового інтерпретатора вокальних творів Хоткевича і знавця його творчості, нинішнього директора Львівського обласного центру народної культури Романа Берези. Концерт почався солоспівом «Стоїть гора високая», народну мелодію якого для баритону з фортепіано обробив харківський композитор професор Тарас Кравцов, присвятивши твір його першому виконавцеві Володимиру Кравчуку. Цікаво відзначити, що дід Т. Кравцова, професор Харківського університету, був близьким другом родини Г. Хоткевича, а останній брав участь у домашніх концертах, які влаштовував висококультурний меценат. Отже, солоспів-обробка, написаний онуком сучасника Гната Хоткевича і присвячений талановитому інтерпретатору його творчості, став тією ниточкою, яка через роки і покоління пов'язала музикантів минулого й сьогодення.

Доценти кафедри режисури Марія Ігнатюк і Любов Стихун підготували декількох студентів з читанням фрагментів із повістей Г. Хоткевича «Камінна душа» (Наталія Стихун), «Довбуш» (Сергій Крета,

Микола Сулятицький), а також хоткевичевого вірша «Український бандурист» (Ігор Гедза). Зачаровано слухав зал високу художню прозу Хоткевича-письменника у її глибокій і талановитій інтерпретації. Цілий блок сольної і ансамблевої сопілкової традиційної та авторської музики представили студенти класу Богдана Яремка — Арсен Гавронський, Віктор Дітчук та Юрій Гриньов (концертмейстер Роман Вернюк). Дві фольклорні групи — дитяча «Веселка» (Рівненський палац дітей та молоді, керівник Віктор Ковальчук) та інститутська «Горина» (керівник Василь Павлюк) — виконали низку поліських колядок. А дитячий зразковий оркестр українських народних інструментів села Здолбиця Здолбунівського району Рівненської області підкорив слухачів високим рівнем виконання «Невольничого ринку в Кафі» Г. Хоткевича, «Гетьманського танцю» В. Мішалова та «Гомону степів» Ю. Китастого (керівник Олег Трофимчук, його ж спецредакція та інструментовка). Сам репертуар оркестру, що включає найпопулярніший в українській діаспорі твір Г. Хоткевича, а також бандурні композиції його сучасних послідовників — представників кобзарської школи Австралії і США, свідчить про початок відродження в Україні ідей, досягнень, школи та стилю великого знавця традиційного кобзарського мистецтва, розвиток яких на довгі роки був зупинений за умов тоталітарного минулого.

Своєрідним девізом відзначення роковин Гната Хоткевича стали слова: «Доля терниста твоя — високо взятий акорд». Це поетичний рядок, узятий з присвяченого Гнату Хоткевичу вірша «Піснею плаче струна», написаного рівненчанкою, студенткою Інституту культури Ганною Крученюк, яка з дитячих років захопилася дивовижною романтикою «Камінної душі». З часом вона відчула чарівність гнучкої й виразної мелодики хоткевичевих солоспівів, що часто лунали із сусідської квартири. Їх виконував тодішній студент інституту культури Володимир Кравчук, що став одним з перших, хто сприяв відродженню у місті Рівному вивчення музичної спадщини Гната Хоткевича.

Загалом конференція ще раз засвідчила, що, говорячи словами дочки митця Галини Хоткевич, її батько, зачинатель відродження кобзарського мистецтва в XX ст., «своїм життям, співом, пером та бандурою вкоренив життєві сили в пам'яті свого народу». Як підтвердження цих слів, урочисто й переконливо сприймаються звернені до великого митця українського народу поетичні рядки Г. Крученюк:

Твій людцями потоптаний вінець
Ще знов засяє з прірви забуття.

Надія СУПРУН

Рівне

XXIII МІЖНАРОДНА НАУКОВА ЗУСТРІЧ СЛАВІСТІВ У ДНІ ВУКА

Актуальним проблемам — «Модерне у прозовому дискурсі сербської літератури XX ст.» та «Стилістичні аспекти вивчення сербської мови» — була присвячена традиційна XXIII міжнародна наукова зустріч славістів, що відбулася 14—19 вересня 1993 року у Бєлграді, Новому Саді та Тршичу. Славістична конференція, яку щорічно впродовж багатьох років проводять Міжнародний славістичний центр філологічного факультету Бєлградського університету та Матиця сербська з Нового Саду при допомозі державних та громадських установ Югославії, зібрала цього року славістів — мовників, літературознавців, фольклористів, соціологів — з 13 країн: Болгарії, Італії, Австрії, Польщі, Німеччини, України, Угорщини, Росії, Словенії, Франції, Румунії, Японії. На пленар-

них та секційних засіданнях було заслухано понад 80 доповідей, які в різних аспектах вирішували чи не найголовнішу дискусію теорії та практики літературного процесу XX ст.— проблему модерного, що є по суті ідеєю включення національної культури у широкий європейський та світовий контекст.

Ряд доповідей було присвячено саме недостатньо розробленим теоретичним аспектам поняття модерного. Відзначалося, що модус модерного став не лише зміною «коду» сербської прози на початку XX ст., але й ознакою, за якою у літературознавстві описується значний доробок сербської літератури, що належить до різних художньо-стилістичних напрямів (символізм, модернізм, література міжвоєнного періоду, модернізм після другої світової війни, постмодернізм тощо). Понятійний регістр, яким користується письменницька критика та теоретичне літературознавство, є дуже широкий і як такий часто неточний, що нерідко супроводить прозові твори, вимагаючи нові дослідження, як з точки зору періодизації, так і визначення типологічних ознак чи генетичних витоків у творчості окремих митців. Ці та інші питання піднімалися у доповідях, присвячених огляду сербської прози з початку століття і до другої світової війни — доробку М. Боїча і В. Мілічевича, І. Секулич і С. Вінавера, М. Црнянського і Р. Петровича, І. Андрича і М. Настасієвича, модерна структура художнього виразу яких знаходить подальший розвиток у творчості сербських сюрреалістів. Значну увагу було приділено творчості письменників, які оновили реалістичні засади художнього сприйняття дійсності, але виходячи з інших естетичних вимог і намірів. Схильністю до натуралістичного опису і виразно критичних інтонацій позначена творчість письменників (Д. Михайловича, В. Стевановича, М. Савича, Ж. Павловича та ін.), що визначається критикою як «реальна проза». Поряд із цією орієнтацією у сучасній літературі Сербії виразно звучить фольклорно-фантастична традиція, документальний та гротескний модус, сповідно-монологічна модель виразу, використання методу дефабуляції, залучення прийомів колажу, монтажу, ессе тощо.

Творчість таких митців слова, як М. Булатович, Д. Киш, М. Ковач, Й. Радулович, Р. Братич та ін., є досить виразною з точки зору нових тенденцій у сербській прозі XX ст., а модель роману-епопеї у творчості І. Андрича, Д. Чосича, Б. Пекича та ін. надзвичайно показовою для узагальнення подібних тенденцій у світовій літературі. Окремою проблемою, що відбилася у ряді доповідей, стала поетика постмодернізму у сучасній літературі, зокрема у творчості Милорада Павича та ряду сербських прозаїків, що належать до так званої «молодої» сербської прози.

Ці та інші аспекти було порушено у доповідях: А. Єркова (Белград) «Періодизація сербського модернізму»; С. Вуїци (Белград) «Про деякі аспекти модерного та постмодерного у новій сербській прозі»; З. Константиновича (Інсбрук) «Про невідворотність історичного дискурсу»; М. Йоковича (Нансі) «Лірична дистанція як вияв ностальгії за абсолютом»; Р. Ходела (Берн) «Первинні й вторинні семіотичні системи у сонеті (1921) Момчила Настасієвича»; П. Рудякова (Київ) «Образ героя, який слухає, у І. Андрича та М. Павича (постмодерна версія Андричевської традиції)»; О. Микитенко (Київ) «Один момент новели «Мара милосниця» І. Андрича з етнофольклорної перспективи» тощо.

26 жовтня 1993 р. відзначалося 100-річчя від дня народження визначного представника сербської літератури Мілоша Црнянського (1893—1977), автора «Щоденника про Чарноєвича», «Переселень», «Роману про Лондон», «Лірики Ітаки» та ін. поетичних і прозових творів, повне зібрання яких у 25 томах підготувала до видання Задужбіна М. Црнянського. Творчості письменника було присвячено значну увагу в аспекті запропонованої конференцією тематики. У цілому ряді доповідей — С. Бранкович (Новий Сад) «Елементи фантастичного у «Переселеннях» М. Црнянського»; Т. Петровича (Белград) «Поетичний реалізм М. Црнянського»; С. Шмітран (Терамо) «Ідея життя і смерті у «Що-

деннику про Чарноєвича»; М. Стойнич (Бєлград) «Архаїчна стилізація мовних засобів у «Переселеннях» та романі Ол. Толстого «Петро Перший»; С. Марковича (Бєлград) «Коментарі Мілоша Црнянського»; В. Вулетича (Новий Сад) «Мотив двійника у «Романі про Лондон» М. Црнянського» та ін. Йшлося про визначне місце і роль письменника у духовній ситуації XX ст. в цілому, у творчості якого сербська — югославська — література зазнала динамічного розвитку і нового творчого злету, а модерний вираз набув своєї витонченості і довершеності. Роман «Переселення», що характеризується сербською критикою як «найвизначніший поетичний роман сербською мовою» (М. Егерич) і в якому подано історію переселення сербів на Україну, в результаті якого у 1752—1753 рр. виникли поселення Нова Сербія та Слов'яно-Сербія, привернув увагу і з точки зору ще недостатньо вивчених українсько-сербських історико-культурних взаємин. О. Дзюба (Київ) у доповіді «Роман М. Црнянського «Переселення» у контексті українсько-сербських зв'язків у XVIII ст.» та Л. Комарова (Київ) у доповіді «Серби в Росії XVII ст.— у «Переселеннях» Црнянського та історичних джерелах (за архівами Києва та Москви)» наголосили на необхідності подальшого дослідження взаємодії української та сербської національних культур в аспекті широкого комплексного вивчення слов'янських історико-культурних взаємин.

Кульмінаційна думка письменника-гуманіста, якою М. Црнянський завершує роман «Переселення»,— «було переселення, як і народження. І це буде завжди. Переселення є. Смерті нема»,— напрочуд актуально звучить сьогодні, стверджуючи глибокі інстинкти національного самозбереження і життєдайні течії національної культури. Цією оптимістичною ідеєю незборності людського духу, який і в найжорстокіші моменти долі бачить вдалині «далеке блакитне коло, а у ньому — зірку», позначено творчість Мілоша Црнянського. Виставою «Блукаю, все ще молодий» за творами М. Црнянського у постановці Крушевацького драматичного театру було відзначено традиційний Вуков Сабор у рідному селі Вука Караджича Тршичі.

Окреме засідання конференції було присвячене результатам дослідницьких проектів філологічного факультету Бєлградського університету — широкій комплексній програмі з фольклору, порівняльного вивчення сербської літератури, дослідження поетики мистецтва, проблем сприйняття художнього твору. Різним аспектам вивчення народної творчості були присвячені доповіді Р. Маринкович «Витязька термінологія у Літопису попа Дуклянина»; Н. Милошевич-Джорджевич «Співвідношення хагіографії і усної творчості про св. Саву»; С. Самарджич «Збірки перекладів жартів та народні жартівливі оповідання у XIX ст.»; Б. Сувайджича «Романтичний підхід до народної поетичної творчості»; Р. Божовича «Семантика та послідовність чисел у арабській та сербській народній поезії»; З. Бойович «Деякі відомості про чаклунство у дубровницьких ренесансних еклогах та фарсах». Такою ж широтою матеріалу та грунтовністю спостережень вирізнялися повідомлення про роботи у галузі порівняльного літературознавства, зокрема М. Сибиновича «Внесок Б. Мільковича та Ст. Раїчковича у сприйняття поезії О. Мандельштама сербською літературою XX ст.»; Д. Іванича «Хронотип оповіді у сербському реалізмі», або цікаві, часом дискусійні соціологічні дослідження: Я. Яничиєвич «Сприйняття традиційного і сучасного поетичного виразу студентами Бєлградського університету»; З. Бобич «Природа аргументації преферентного ставлення на матеріали літератури».

Оксана МИКИТЕНКО

Київ

Учасників XXIII наукової славістичної зустрічі прийняв міністр культури Сербії Дж. Стоїчич та заступник Виконавчої ради Скупщини Бєлграда Н. Попович-Перишич.

IN THIS ISSUE

НА ОБКЛАДИНЦІ: 1 і 4 стор. Іван Приходько. Декоративні розписи. Картон, гуаш. Київ, 1991.
У РУБРИКАХ: Зразки декоративних розписів. З фондів музеїв і приватних збірок. 1990-і роки.